

هديا إلى الأب

حلمى سالم



المجلس الأعلى للثقافة

هياً إلى الأب

مقالات حول القطيعة والاتصال في الشعر

حلمر سالم



1448

تقديم

هذه مجموعة من المقالات المتفرقة، التي كُتبت في أوقات متفرقة طوال أكثر من عقدين كاملين (الثمانينات والتسعينات). يجمعها خيط رئيسي واحد: هو تقديم نموذج صحي للعلاقة مع «الأب»، أو الأجيال الشعرية والنقدية السابقة. وهو نموذج ينطوي على التفاعل الجدلي السليم بين الأبناء والآباء، في حقل الإبداع والفن والأدب.

هذا التفاعل الذي يحتوى على احترام جهد السابقين، ووضعه في سياقه التاريخي الصحيح، سياق السبق والريادة، كما يحتوى على نقد هذا الجهد، وتبيان السعي إلى تجاوزه.

ولعل مقالات الكتاب، تعطى مثلاً معاكساً لمفهوم «قتل الأب» بالمعنى المعرفي القويم، لا بالمعنى الإجرامى الفشيم، الذى شاع بين بعض الأجيال الجديدة.

إن هذا المعنى القويم «لقتل الأب» هو صورة من صور إحيائه لا إماتته: إحياء لا يعنى الذوبان فيه، ولا يعنى نفيه، فى آن، لأن كلا التطرفين - الذوبان أو النفى - هو «قتل للذات».

لسنا جيلاً بلا آباء - كما قيل -

هؤلاء هم بعض آبائى: أنحنى لهم، وأمل أن أتجاوز جهدهم الجليل، معاً.

دنفليون وأدونيسيون

١.

عانت حياتنا الثقافية فى عقدها الأخير من حالة « فاقة » شديدة تجلت فى معظم - إن لم يكن كل - الحقول. وبدا كما لو أن بارقة أمل فى نهضتها لن تبرق، إلى أن بدأت محاولات وجهود شباب الشعراء والأدباء فى الظهور على السطح الراكد، مختركة ذلك الحصار العظيم. خالقة شيئاً من الحيوية المفقودة، ومشيرة إلى طريق طويل - صعب وسليم - تكمن فيه سبل الخلاص الحقيقى فى ثقافتنا المصرية الراهنة.

ولما كان التشردم وانقطاع الخطوط، والتحوصل - المغرور أو المنعزل أو المنهزم - أحد الوجوه البارزة لهذه الفاقة الشديدة، فى مستواها الذاتى، فقد كان من الضرورى أن تستمسك هذه الحركة الشابة الصاعدة « بالمنهج الديمقراطى - الفكرى والأدبى »، ليتشكل لها منه مبدأ من أكثر مبادئها أصالة، وهو توثيق عرى الجدل والتفاعل بين مختلف التجارب (أو الأجيال كما يقال فى التسمية القاصرة)، الفنية والأدبية، فى مواجهة الانعزال والتشردم العقيم.

نلخص هذا المبدأ فنقول: الوصل والتواصل، لا القطع والانقطاع.

وانطلاقاً من هذا المبدأ الضرورى قرأنا حوار الشاعر أمل دنقل فى العدد الأول الماضى من « الكراسى الثقافية »، وانطلاقاً منه نود أن نناقش - بأدب الحوار - بعض ما ورد بهذا الحوار من آراء.

٢.

يقول الشاعر أمل دنقل، فى رده على سؤال حول المباشرة فى شعره والوضوح: « لا أستطيع أن أصنف نفسى ضمن مدرسة معينة فهذا دور النقاد. وإن كنت أعتقد أننى أنتمى إلى المدرسة التى ينتمى إليها أحمد عبد المعطى حجازى وسعدى يوسف وحسب الشيخ جعفر وممدوح عدوان وأحمد دحبور، وكل الذين يعتبرون الشعر سلاحاً، وليس تهدجاً صوتياً فى الإذاعات الرسمية أو فى الصالونات الخاصة ».

«أما تهمة المباشرة فإننى أضحك لها أحيانا. فحتى وقت قريب كنت أتهم بالغموض واللجوء إلى رموز دينية وتراثية معقدة لكى أقول كلمتى. بالطبع أنا ضد الغموض الذى ينشأ عن عدم وضوح التصور فى ذهن الشاعر فيلجأ الشاعر وقتها إلى ألاعيب لغوية يخفى بها عجزه عن إصابة كبد المعنى كما يقول القدماء.

هذا هو الغموض الذى يقصد به مداراة الموقف الاجتماعى للشاعر والتحايل عليه. فكثير من الشعراء ليس لهم قضية لكنهم حتى يتلافوا النقد الذى يوجه إليهم فإنهم يلجأون إلى التعمية حتى ينشغل الذهن بمحاولة تتبع دهاليز صورهم عن إدراك الكنه النبيل فى القصيدة. ويمكننى تسمية هذا النوع بالانتهازية الشعرية».

والحق أننا كنا نظن أن مشكلة «الغموض» هذه قد حسمت وتجاوزتها نظراتنا النقدية والجمالية. كنا نظن أنها حسمت بانتهاء موجة النقد (المضمونى) التى تسلطت على رقاب الحياة النقدية فى العقدين الفائتين، ثم بظهور الدراسات والفلسفات الجمالية الجدلية الجديدة التى بينت لنا بجلاء أن مربط الفرس فى العمل الفنى هو رقى التشكيل الجمالى لموقف معين من العالم، لا فى هذا الموقف بذاته منفردا، فليس بالمضمون وحده يكون العمل الفنى ويكون النظر النقدى الجمالى.

نقول كنا نظن ولكن بعض الظن إثم، إذ يبدو أن هذه «الطرائق المضمونية فى النظر الفنى والجمالى» ذات أرواح سبعة، فما إن تظن أنها انتهت حتى تعاود من جديد الطفو على سطح حياتنا النقدية.

وعلى أية حال، فقد وضع الشاعر أمل دنقل نفسه ضمن مدرسة واحدة تضم حجازى وسعدى يوسف وحسب الشيخ جعفر وعدوان ودحبور. ونحن نظن - وليت ظننا لا يكون هذه المرة إثما - أنه وضع عينيه وهو يصنف هذا التصنيف نصب الانتاج المبكر لهؤلاء الشعراء. وولو أنه أمعن النظر الدقيق فى انتاج هؤلاء الشعراء المؤخر أو الراهن لكان أدرك أمرين:

الأول هو صعوبة ضمهم جميعا تحت مدرسة فنية واحدة، حتى وإن التقوا فى الموقف الاجتماعى (أو المضمونى)، وفى اعتبار الشعر سلاحا لا تهدجا فى الإذاعات الرسمية أو فى الصالونات الخاصة.

وآية ذلك أن التصنيف النقدى القويم إنما يبنى على أساس فنى لا فكرى، وإلا لانداحت بين أيدينا العملية النقدية اندياحا يفقدنا التمييز الدقيق.

والثانى هو أن هؤلاء الشعراء - أو معظمهم الغالب - قد تجاوزوا فى شعرهم المتأخر أو الراهن، ذلك الأداء الواضح المباشر الذى اعتمدوه فى شعرهم الأسبق، والذى جعل الشاعر أمل دنقل يعتقد بانتمائه معهم إلى مدرسة واحدة.

٣.

على أن تفسير أمل دنقل للغموض هو ما يستوجب وقفة أدق، إذ قدم الشاعر دنقل عدة تفسيرات للغموض الذى يشوب قصائد بعض الشعراء، تتسم ببعضها عن التفسير الفنى والنقدى السليم، لتصبح أقرب إلى التفسيرات (العملية والسيكولوجية) وغيرها مما لا يدخل فى النظر النقدى الموضوعى.

وفى تفصيل هذا الأمر نقول:

هو يفسر هذا الغموض بعدم وضوح التصور فى ذهن الشاعر، وكأن التصور يجب أن يكون واضحاً كل الوضوح فى ذهن الشاعر الخالق. والحق أنه لو كان التصور واضحاً كل الوضوح فى ذهن الشاعر، لما كانت بهذا الشاعر حاجة - من الأصل - إلى الخلق الشعرى. إنما يخلق الشعراء شعرهم لاجتلاء هذا الكون الفنى المبهم، وللقبض على هذا التصور فى حالة تلبس بين الانكشاف والهرب، لا لكى (يشرحوا) تصورا واضحاً على القراء.

إن العملية الفنية هى - فى هذا الضوء - معاركة ومكابدة لرؤى غير واضحة وضوح الآراء الفكرية أو المنطقية أو الفلسفية، لكى تنجلي عن (تجربة فنية جمالية) هى ما نسميه بالقصيدة.

فالقصيدة - فى هذا الضوء - ليست إبداعاً للرأى فى العالم، بل هى إقامة عالم فى العالم، أو عالم للعالم.

على أن شاعرنا دنقل قد لمس أمراً خطيراً: هو وجود بعض قصائد أميل إلى (اللعب الشكلى العقيم) وأبعد عن (التشكيل الفنى الرفيع)، وهو أمر يخشى أن تنحرف إليه بعض التجارب الشعرية فى عالمنا العربى.

لكن المتأمل المدقق سرعان ما سوف تزول خشيته إن هو أمعن النظر قليلاً، ذلك أنه لن يجد لهذه الظاهرة الشكلية العقيم وجوداً ذا وزن حقيقى فى شعرنا العربى بعامة.

وأية ذلك أن الخصائص الاجتماعية والثقافية التي أفرزت مثل هذه الظواهر فى الشعر الغربى مختلفة - لأسباب لا مجال هنا للتفصيل فيها - عن الخصائص والأصول التى تفرز اتجاهات الشعر العربى الراهن.

وعلى ذلك فإن القول بوجود مثل هذه النوازع الشكلية العقيم فى شعرنا العربى إنما هو نوع من الاسقاط الذى يؤدى إلى العسف والتجنى، ويكاد يوقع فى شىء من «التبريرة» الخاطئة.

وكان حربا بشاعر مثل أمل دنقل - وغيره من الناعين على الشكلية والشكليين - أن يميزوا بين (الشكلية العقيم) التى لا يرضاها أحد، وبين (التشكيل الفنى الرفيع) الذى يعتمد المجاز التخيلى والرميز الفنى، ويفتح نوافذ التجريب والتجاوز التكنيكى للموروث والثابت. مما يخلق نوعا من المسافة بين «الوعى الجمالى الاعتيادى» وبين «إدراك الكنه النبيل للعمل الشعرى» ويخلق نوعا من الاغتراب الأليم، بما يؤدى إلى الافتقار إلى أرض مشتركة للاتصال وهو ما يسمى خطأ بالغموض.

٤.

إن وضع قضية الغموض على هذه المنضدة النقدية الدقيقة خلىق بالألا يدفعنا إلى هوة التعميمات الضارة، وبأن يحمينا من أن نفسر هذا الغموض تفسيراً سيكولوجياً فنقول إن الشاعر الغامض إنما (يغمض) عجزاً عن الإبانة والوضوح ومداراة للموقف الاجتماعى.

إذ أليس من حق هذا الشاعر الغامض أن يقول بأن الشاعر الواضح إنما (يتضح) عجزاً عن التشكيل الفنى الرفيع ومتطلباته الجمالية الصعبة؟ ويؤدى بنا ذلك إلى أن نتوه فى غياهب التفسيرات الذاتية التى لا تفتى فيها محكمة بحكم ولا شاهد ببرهان، طالما بعدنا عن العمل الفنى نفسه الذى هو جسم الجريمة المادى، والذى يمكن بفحصه والتعامل الجمالى الصحيح معه أن نهتدى إلى سبيل سواء.

إن مثل هذه التفسيرات الغريبة كفيلة بأن تدفع البعض منا إلى أن يقول:

«الحق أن مثل هذه الأساليب المباشرة فى الأداء الشعرى إنما هى التى تنطوى على نوع دفين من «الانتهازية الجماهيرية» التى تتملق نوازع الجمهور وتفرغ غضبه الداخلى، وتتملق مستوى الوعى الجمالى لديه فتظل تابعة له منقادة، لا مغيرة قائدة، كما ينبغى أن يكون الفن الرفيع».

نعود فنقول: إن الوضع النقدي الدقيق لقضية الغموض خليق بألا يدفعنا إلى التفسيرات الخارجة على الفن وعلم الجمال، من مثل القول بأن هذا الغموض هو إدارة للموقف الاجتماعي والسياسي للتحايل على السلطات هرباً من العقاب وطلباً للأمن والأمان والنجاة.

وآية ذلك أن أمل دنقل - وهو الشاعر الواضح المباشر الذي لا يتحايل بالغموض على السلطة إشاراً للنجاة - لم يتسبب شعره الواضح المباشر في أى أذى له من بعيد أو قريب، فلم يسجن ولم يفصل من العمل، ولم يفتله عميل سلطوى بسبب هذا الشعر الواضح الصريح.

نقول لم يلحقه أذى بعامة، اللهم إلا بعض الأذى العمومي المتمثل في محاصرة الكلمة الجادة والملتزمة في النشر والندوات والحركة وغيرها من ألوان التضييق الثقافي، وهو تضييق يتعرض له الجميع، مباشرون وغامضون، فاتحون وغامقون.

أكاد أقول: إن الشعراء المباشرين الآخرين - غير أمل دنقل - ممن تقع لهم ألوان من الأذى عديدة - كالسجن والفصل والاعتقال - فإنما يقع لهم ذلك بالدرجة الأساسية بسبب انتماؤاتهم السياسية أو الاتهام بالانتماءات السياسية لا الشعرية، أى لأسباب سياسية مباشرة لا بسبب الشعر المباشر، واستثنى من زعمى الشاعر أحمد فؤاد نجم، فهو ظاهرة خاصة في المقام الأول.

٥.

في نفس الإجابة عن السؤال السابق قال الشاعر أمل دنقل مستطرداً :

«إننى على سبيل المثال أحب أدونيس، لكننى لا أحترم الأدونيسيين، فهؤلاء الذين يحاولون تقليد أدونيس يحكمون على أنفسهم بالموت مقدماً، ليس فقط لأن أدونيس أكثر ثقافة منهم أو لأنه صاحب قضية اعتنقها في مساره الاجتماعي المتغير وظل مخلصاً لها، ولكن أيضاً لأن أدونيس استطاع أن يكون شخصية فنية في خلال رحلته الشعرية وأن يكون متميزاً عن عاصروه أو سبقوه. لكن هؤلاء الذين ارتدوا عباؤه لن يكونوا مثله، فليس هناك غير أدونيس واحد، والباقي سوف تكنسه الأيام». ولئن كان الشاعر أمل دنقل يقول هذا الرأي تحت مغزى المثل القائل «إياك أعنى واسمعى يا جارة» فإن لدينا من الشجاعة ما يجعلنا - ونحن بعض الجارة المقصودة - نسمع ونناقش ونرد. وليس في الأفكار من حرج.

ونظن أنه قد آن الأوان للتصدي بالتفنيد لهذا الزعم الغريب الذي ألصق بمعظم الشبان الشعراء تهمة الأدونيسية والتقليد، وخصوصا جماعة «شعراء إضاءة - ٧٧» الذين نالوا النصيب الأوفر من هذا الزعم العشوائي غير الرصين.

ونحمد للشاعر أمل دنقل - ابتداء - أنه لم يتطرق إلى حد اتهام أدونيس وهؤلاء المسمين بالأدونيسيين بالعمالة لإسرائيل والامبريالية العالمية وخيانة الوطن مثلما زعم من قبل زاعمون!.

ولعل شيئا من إمعان النظر البسيط في هذا الزعم بالأدونيسية لدى شباب الشعراء - وهو زعم شارك فيه غير دنقل كثيرون - سيكشف سريعا عن تهافته وخوائه من أية دلالة ضارة يمكن أن تشير إلى استفحال مرض أو استسراء داء.

وفي تفصيل هذا الإمعان البسيط نقول:

إن نظرا هادئا لمسألة التأثير بكبار الشعراء يدلنا على أن هذا التأثير أمر وارد وطبيعي فغالبا ما يتأثر الشعراء في بدايات تكوينهم الشعري بكبار الشعراء، وخاصة أولئك الشعراء الكبار الذين يتسمون بشخصية فنية فريدة وانجاز شعري محوري يستقطب نحوه نفرا من شباب الشعراء الصاعدين، الباحثين عن منابع للنهل الشعري، حتى إذا ما استقام لهم عودهم الشعري ودانت لهم ملكتهم وأدواتهم الفنية - أو كادت - انتقلوا من طور «التبعية الشعرية» إلى طور «الاستقلال الشعري» وتميز الصوت والأداء.

إن كثيرا من شباب الشعراء قد تأثروا - في مرحلة أو بعض مرحلة - بالسياب والبياتي وعبد الصبور ولم يشهر أحد في وجههم سيف الاتهام قائلا: أنتم سيابيون، أو بياتيون، أو صبورون.

لم يشهر في وجههم هذا الاتهام أحد، انطلاقا من ادراك أنه سرعان ما سوف يتفرد المتأثرون عن المؤثرين، ويستمر الأصيل الذي حقق لصوته خصوصية فريدة ويسقط من لم يستطع تحقيق هذه الخصوصية الفريدة.

فما بال هذه المسألة تثار حاليا بهذه الصورة الملحاحة المتكررة الشائعة، التي تدفع إلى الاعتقاد الأكيد بأن وراءها خلفية غير خالصة لوجه الفن والنقد والأدب، ودوافع ليس للموضوعية فيها نصيب كبير.

على أننا نود أن ندفع بمناقشة مسألة التأثير هذه، إلى درجة جديدة من الإمعان النظرى، فنقول: إن التأثير فى معناه العميق ليس فى مجرد احتذاء كلمة، أو معنى. أو صورة، فهذه كلها لا تقيم ما يمكن أن يسمى تأثيرا. اذ الكلمات (ألفاظ ومفردات اللغة المحدودة) ملك للجميع، جميع الناس وجميع الشعراء، وهى عند الشعراء (مادة) ضيقة يمتح الجميع منها ولا يملك أحدهم فيها احتكار مفردة واحدة، كما أن المعانى مبذولة على قارعة الطريق، وحتى الصورة فهى ميدان إبداعى ضيق، والشعر جادة وقد يقع الحافر على الحافر كما يقول العرب الأقدمون.

لا اختصاص إذن فى أى من هذه العناصر الجزئية يمكن أن ينفرد به شاعر دون سواه، بحيث تقيم تأثيرا حقيقيا. إنما يتأتى التأثير الحق من احتذاء (البناء الشعرى) لدى شاعر من الشعراء، واحتذاء طرائقه وأساليبه فى (تصميم) العمل الشعرى.

نقول - بتعبير أدق: ليس التأثير فى احتذاء اللفظ أو المعنى أو الصورة، بل فى احتذاء (نظام العلاقات الذى يربط هذه المواد بعضها ببعض)، أى ليس فى المفردات والجزئيات التى (تكون) العمل، بل فى ذات (التكوين) والبناء.

ولو أن الشاعر أمل دنقل - وغيره من الناعين على الأدونيسيين الملعونين أدونيسيتهم اللعينة - أمعنوا النظر الهادئ - فى هذا الضوء - فى شعر هؤلاء الذين سوف تكنسهم الأيام، لما وجدوا مثل هذا التأثير المختلق، بالمعنى الذى ذكرناه، فلأدونيس طرائقه الخاصة فى تكوين علاقات العمل الشعرى وبنائه المعمارى الفنى لم يقلدها واحد من هؤلاء الشباب الشعراء، بل إن معظم هؤلاء الشباب قد بدأت تتشكل له طرائقه الخاصة فى إقامة البناء الشعرى، التى تختلف - بدرجة كبيرة أو قليلة - عن طرائق أدونيس فى إقامة هذا البناء. وربما سنحت فرصة مقبلة لتفصيل هذا رأى الذى نجمله، فى الفروق بين أساليب الأداء الشعرى عند أدونيس وعند المسمّين بالأدونيسيين الضالين.

٦.

على أننا - بعد كل الذى تقدم - غير منزعين من أن تنسب إلى أدونيس. ونحمد الله أنه ليس شاعرا غريبا ولا مستوردا ولا غير نابع من تراثنا العربى الأصيل ومن خصائص واقعنا وظروفه الخاصة، وغير ذلك مما يقال عادة فى مثل هذه الإدانات العتيقة.

بل إننا نضيف أننا نكن لهذا الشاعر الجريء كل تقدير وحب، ونري فيه - ببساطة - حدثاً شعرياً عربياً هاماً، وقامة قصرت دونها بعض هامات الذين رفعوا عقيرتهم كثيراً في حياتنا صائحين بالدعوة إلى الشعر الجماهيري المحرض، نائحين باعلاء المضمون السياسى على الفن الرفيع، حتى خسرنا الاثنين: كالسياسة والفن جميعاً.

إن هذا الشاعر العربى هو الذى فتح شهيتنا على نبع التراث العربى القديم: الشعرى والنقدى أكثر مما فعل أساتذتنا الأكاديميون الواضحون.

وهو الكاتب الجمالى العربى الذى تنبع استشهاداته ومقتبساته من هذا النبع النقدى الجمالى العربى القديم، فى حين تنبع معظم استشهادات واقتباسات النقاد العرب الآخرين - واضحين وغامضين - من الفكر الجمالى الغربى، القديم والحديث.

نقول: إننا لا نرى غضاضة كبيرة فى أن نكون أدونيسيين إذا كان المقصود هو المعنى الإصطلاحي، على أننا نفرق - فى هذه المسألة الأدونيسية - بين المنهج وبين المذهب: المنهج فى هذا الصدد الشعرى هو التجريب المتواصل والشجاعة الشعرية الدائمة والجرأة على النبش والاختحام الجمالى لكل مجهول ومحرم ومغلق. ونحن باعتمادنا هذا المنهج إنما نعتمد - فى الحق - جوهر الفن باعتباره ظاهرة اقتحام مفتوحة

أما المذهب فى هذا الصدد الشعرى فهو ما ينتج عن ذلك «المنهج» المقتحم من نتائج، أى من أعمال شعرية وقصائد وطرائق فنية خاصة.

نحن إذن قد نتفق مع أدونيس فى (المنهج الجمالى)، ولكننا نختلف عنه فى (المنتوج الشعرى)، بمعنى أننا نصطنع أداة واحدة، لكننا نصل - أو نحاول أن نصل - إلى إجابات مختلفة فى بناء العمل الشعرى، إدراكاً منا بأن قيمة الشاعر هى فى تفردهِ وتميز صوته الفنى.

وللتأكيد على ما نقول، نذكر أن للبعض منا تحفظات غير قليلة على بعض إنتاج أدونيس الشعرى، والأخير خاصة، مثل ديوان (مفرد بصيغة الجمع) الذى حفل - على تفوقه ورفعته الفنية - بالعديد من الألاعيب والرسوم الغريبة التى لا تضيف مزيداً على التجربة الشعرية الخاصة، والتى لم نفهم لها - نحن المسمين بالأدونيسيين - مبرراً جمالياً كافياً.

ونود أن نوضح - حتى لا نرمى بالغلو والادعاء - أن هذا ليس انتقاداً متأنياً لديوان (مفرد بصيغة الجمع)، فقد يرى البعض أن هناك من المبررات الجمالية لهذه الرسوم

والتكاوين الهندسية والحروفية ما يجعلها لازمة للتجربة الشعرية لزوما عضويا، لكننا سقنا هذه الملاحظة لتوضيح أننا لسنا مدلهين فى عشق كل ما يخط أدونيس على الصفحات البيضاء، ولتوضيح أننا لا نسعى لأن نكون مثله - كما يقول دنقل - فليس هذا هدفا صحيا لنا ولا صحيحا، بل إن لدينا من الاعتداد ما يجعلنا نسعى إلى التميز عنه والاضافة إليه، فهو مهما يكن، لا يملك الأيام القادمة مثلما نملكها نحن الصغراء، إذ أمامنا أيام طويلة قادمة من الزمن الشعرى - أطال الله عمر الجميع - ووراءنا تراث البشرية فى الشعر، وتراث الشعر العربى، وجهود أدونيس الشعرية نفسها.

٧.

وفى جوابه عن سؤال حول رأيه فى جيل الشعراء الشبان قال الشاعر أمل دنقل:

«لم أقرأ لهم بدرجة كافية تتيج لى الحكم على هذا الشعر، فهم لا ينشرون بدرجة كافية، وهذا طبعا ليس ذنبهم. لكننى أعتقد أنه لم يقتحم الأسماع واحد منهم بدرجة كافية للأصغاء إليه».

والحق أن أمل دنقل يتجاهل - وهو يبدى رأى حول شباب الشعراء - الأزمة التى يعانىها هؤلاء، ويأخذهم بما ليس لهم فيه سبيل.

كيف يمكن أن يقتحم أسماعه شاعر منهم وأين يمكن أن يستمع أو يقرأ لهم؟ ولكم كان حريا بشاعر مثل أمل دنقل أن ينظر إلى هذه الأزمة باعتبارها حجر الزاوية فى قضية فعالية أو لا فاعلية هذا الشعر الشاب، بدلا من هذه الإشارة العابرة التى وردت فى كلامه عرضا. متناسية التأكيد على أن «المسألة الديمقراطية» هى جوهر المشكل الثقافى المصرى كله. بما يتفرع عنه من مشكلات متعددة فى المجالات المتعددة، ومنها حصار شباب الشعراء والأدباء.

إن الأشعار لا تطير فى الهواء لتدخل أسماع الناس فتفعل فعلها الشعرى الواجب، فما لم تنشر أو تلق أو تذع ستظل بعيدة عن الأسماع والأذهان والقراء.

تتجسد مشكلة هذا الجيل الجديد - من هذه الزاوية - فى أنه صعد تماما فى لحظة الاعتماد الفنى والفكرى والثقافى، الذى ما يزال يخيم على الأفق بظله الداكن، بينما كان جيل أمل دنقل أسعد حظا: إذا صعد هذا الجيل فاذا أبواب النشر مفتوحة على المصراعين أو تكاد، والصحف والمجلات الأدبية تتلقف أو ترعى الأصوات الجديدة،

وتخصص له الملفات الأدبية الكاملة لتقديمه ونقده وتضويئه وعقد أواصر الاتصال بينه وبين القراء.

لا نقول أن جيل دنقل الشعري صعد على سلال من حرير وذهب، أو أنه لم تعترضه صعاب وأزمات طاحنة، إذ يكفي أنه كان الجيل الذي وقعت هزيمة يونيو ٦٧ على أم رأسه مباشرة.

على أن الذى نريده هنا هو أن نقول أن مسألة تأزم النشر والانتشار والاذاعة والذبوع، لم تكن - بحال - من ضمن هذه الأزمات الطاحنة.

ومع كل ما سبق، فإن هذه الحركة الشابة قد سعت صوب كسر حصارها الثقافى باعتماد مبادراتها الذاتية الجريئة سبيلا إلى توصيل كلمتهم الشعرية الشابة عبر مجلاتهم ونشراتهم الصغيرة التى يصدرونها على نفقتهم الخاصة بقروشهم القليلة.

ولما كان الشاعر أمل دنقل قليل الحرص على الاتصال والتواصل مع هذه المحاولات الشابة الفقيرة؛ فلقد كان من الطبيعى أن يقول أن أحدا منهم لم يقتحم أسماع أحد.

والحق أن شاعرنا إنما يعزل نفسه وينأى بها عن هذه الحركات الشابة، مؤكدا - بهذا الانعزال والنأى - ما يقال عن تعاليه وازدراؤه للحركة التى تجرى من حوله، ليصبح - وهو الشاعر الجاد - فى واد، والحركة الشعرية الشابة فى واد.

وتوضيحا لما نقول نذكر أن شاعرا من جيل أمل دنقل، هو الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، لم يقف من الحركة الشابة ذلك الموقف الدنقلى الانعزالى، بل اتسم موقفه بفهم أصيل لضرورة التواصل بين التجارب الشعرية المختلفة للأجيال المختلفة، حتى أنه نشر مقالا عن هذه الحركة الشابة عرض فيه لخصائصها وملامحها الشعرية، ومنبها إلى ما يراه فيها من مزالق وأخطاء.

إن موقف التنكر الدنقلى هذا الذى وقفه من الحركة الشابة يدفع بنا إلى الاعتقاد بأن دنقل إنما يتهرب من ابداء رأى فى هذا الجيل الشاب الذى يملأ اليوم (شارع الشعر المصرى) بالصوت الحقيقى والابداع المقاوم، البديل:

البديل للشعر الرسمى المدجن، والبديل لشعر التمرد الوجودى، والبديل للصياح الرومانسى الثورى المتفائل أو العدمى!

وكم كنا نود أن ينأى صاحب زرقاء اليمامة عن هذه المعالجات المتعسفة الحادة، ليكون أكثر تمهلا وموضوعية فى النظر إلى قضية الغموض كقضية جمالية

لاسيكولوجية، وأن يكون أكثر حذبا وتوصلا مع الحركة الشعرية الجديدة: فهي وارثة العطاء الجليل لكل الأجيال السابقة في مسيرة قصيدة الشعر العربى الحديث.

وأظننى - فى النهاية - فى غنى عن أن أؤكد مجددا على أننى سقت كل هذا النقاش من أرض التواصل والاتصال لا من أرض القطع والانتقطاع، الذى شقينا بهما كثيرا كثيرا.

(١٩٨٠)

نجيب سرور

بين الشعر والمسرح الشعري

ارتبط صعود نجيب سرور، كشاعر وكمرحى، بصعود ثورة يوليو ١٩٥٢. والارتباط المقصود، هنا، ليس الارتباط الميكانيكى الصارم، بين الآداب والمتغيرات الاجتماعية، ولكنه ارتباط التفاعل والتبادل المتبادل، فقد تبلور مع المد الوطنى الاجتماعى لثورة يوليو - وعبره - عدد من ألمع الكتاب والفنانين والشعراء، فنبضت فى أشعارهم وفنونهم وأدبهم الآمال الوطنية والشعبية التى كانت الثورة تعد بها، أوتسعى لتحقيقها حسب ما ارتأت من طرائق ومناهج.

وعلى هذه الأرض الواسعة من الحلم، تجسدت قيم العدالة الاجتماعية والاشواق الثورية للتغيير والتقدم، فى أعمال الكتاب والأدباء الذين كان نجيب سرور واحدا بارزا فى طبيعتهم فأنج، فى هذا المناخ الحار، أعماله الشعرية والمسرحية الملتزمة.

ولقد وجه معظم هذا الرعيل المتقدم جل اهتمامه وهمه صوب التعبير عن «المضمون الاجتماعى» للقضايا التى كانت تشغل إنسان تلك الفترة الموكرة، فظهرت المؤلفات ذات الطابع «الرومانسى الثورى» عند عبدالرحمن الخميسى وكمال عبدالحليم ونجيب سرور، ووظفوا شعرهم وأدبهم فى خدمة الهدف الاجتماعى المنشود، دفاعا عن المكتسبات والخطوات السياسية للثورة، أو دفعا لهذه المكتسبات والخطوات إلى مدى أبعد وأعمق.

على أن الأحوال مالبثت - بعد بضعة سنوات - أن تقلبت بالشاعر والمسرحى، سواء من الناحية السياسية أو الناحية الفنية أو الناحية الثقافية المؤسسية، أو من الناحية النفسية الذاتية، فكان موته (فى خريف ١٩٧٨) نهاية مأساوية لشوط طويل من الحرب المتواصلة ونهاية حية لأسطورة حيه من أساطير الفنانين الشهداء فى الحياة والشهداء فى الموت.

فما كان أعرض وأخصب وأقسى الحياة التى عاشها هذا الفنان - الإنسان.

رحلة طويلة جسدت عناقاً حياً مع الفن، وارتباطاً ناصعاً بين الكلمة والموقف. رحلة تأرجحت بين قمة الشهرة حين كان سرور الورقة الرابعة لاغلب مسارحنا القومية إبان عرض : « ياسين وبهية » و « أه ياليل يا قمر »، وبين التشريد فى الشوارع ضائعا، إبان فترات الاضطهاد السياسى والضغط النفسى للقتل البطيء، حينما تجلت النوازع البيروقراطية المطعنة باهواء الارهاب الفكرى والجسدى. هذه النوازع التى انتهت بشاعرنا ضيفا مرات عدة على المصحات العقلية والنفسية، وبين الانخلاع من أى دور والطرده من كل ممارسة صحية وسليمة، إذ أغلقت المسارح - التى كان نجمها المفضل يوما - أبوابها فى وجهه الفنى الملتزم، فحرم من التمثيل أو الاخراج، وباعه فيهما طويل، وحرم من عرض مسرحياته - وهو من أخصب الكتاب المسرحيين - وطرده من التدريس فى معهد الفنون المسرحية وهو بيته الأول الحنون - ليجد نفسه فى نهاية المطاف وقد صار ظهره للحائط وصدره إزاء سيف القهر والإقصاء، وحيدا إلا من المرض، فقيرا إلا من حب الفقراء.

أخرج نجيب سرور أربعة دواوين شعرية، هى: التراجيديا الإنسانية، بروتوكولات حكماء ريش، لزوم ما يلزم رباعيات.

خرج «التراجيديا الإنسانية» - وهو ديوانه الاول - إبان مناخ التحولات الاجتماعية والسياسية والوطنية التى شهدتها المجتمع المصرى فى بداية الستينات، وهو المناخ الذى انعكس على الفن فى إعلاء «المضمون» الثورى على أى عنصر آخر من عناصر العمل الإبداعى، فجاء الشعر خطابيا زاعقا مباشرا - فى معظمه الغالب - يتغنى بآلام الفقراء واحزان البسطاء فى رومانسية إنسانية عامة.

تقول قصيدة «لهذى الجموع»!

أفاتنتي

في احمرار الورود علي وجنتيك

رأيت الدماء

دماء الساكنين في قريتي

يعيشون كالودود في مقبرة

هم الودود والميت يافتنتي!

أفاتنتي في اختناق السواد علي مقلتيك
رأيت الشقاء

يلف بأذرعه الهاصره

جسوم الملايين من أمتي!

أفاتنتي في انسياب الحياة علي شفتيك
رأيت الجفاف

رأيت سراب الحياة الشحيح

تصوره لهفة الظامئين

وهذي النجوم عيون العبيد تطل علينا

وقد جحظت بالعذاب المقل

أفاتنتي ورأيت الجموع

تسير بمصباحها المختنق

لتبحث عن لقمة ضائعة

ويأتي المساء

فتأوي إلي جحرها جائعة

وفي كفها حسرة ضارعة

وتطوي علي جوعها يأسها

ويسدل ستر الظلام الكثيف

علي مشهد من صراع الحياة

ليبدأ في الصبح فصل جديد

فتمضي الجموع بمصباحها

لتبحث عن لقمة ضائعة

فهل أهب الكأس الحانيه
وقد زرعوا أرضنا بالعذاب؟
فتاتي... ما غيرتني السنون ولا غيرتك
أحبك ما زلت لكنتي
وهبت النشيد لهذي الجموع.

وتتضح في القصيدة معظم ملامح الاداء «الرومانسى الثورى» فهناك اسقاط العام
على الخاص بطريقة مباشرة أولية، حيث يرى المحب (الملتزم) دماء مساكين قريته في
احمرار خدود محبوبته. وهناك التقرير المحدد، الوصفى الشرحى، حيث يرى الشاعر
الشقاء يلف بأذرعه الهاصرة جسوم الملايين من أمته، وحيث الواقع الاجتماعى المعاش
هو سوق كبير يباع بها عرق الكادحين «بسعر التراب»، وهناك إغراض المحب عن
محبوبته ليس عن بغض وكراهية، ولكن لأنه نذر نفسه للكفاح ووهب نشيده للجموع.

على أن هذا النوع من الشعر، على الرغم من رومانسيته المباشرة الثورية وربما
بسبب منها، قد شكل - مع غيره مما شاع من شعر جماعى وجموعى (لا فردى - ذاتى)
- إيقاعا جديدا في ساحة القصيدة الشعرية العربية آنذاك، في الخمسينات، وانتقاله لا
ريب في خطورتها، من النواح الفردى، إلى الغناء الجماعى المرتبط بواقع الناس
والطامح إلى حياة أفضل.

ولهذا، فهو - فى التراجيديا الانسانية - يقول:

قدر الإنسان أن يفرح.. أن يصنع عرسه

قدر الانسان أن يخلق فوق الارض جنه

بل وأن يخلق نفسه

قدر الانسان أن ارادة الإنسان في الأرض قدر؟

ما السما.. ما قمة الاولب.. ها الأقدار؟

ما كل أكاذيب العبيد؟

نحن لا نصبح اربابا إذا متنا..

ولا نبقي بشر

نحن أرباب على الارض نريد

ثم ندري ما نريد

ثم إصرار.. وغلى ما نريد

على أن هذه الروح المتوهجة بالأمل والارادة، اختلف عليها الدهر، حتى تبدل الحال، وسرت في الروح نغمة من حزن وأنين، فمنذ ديوان «بروتوكولات حكماء ريش» وحتى «الرباعيات» مرورا «بلزوم ما يلزم»، سيصبح لأبي العلاء المعري سطوة كبيرة على روح وقلم شاعرنا الملتزم. سنجد دأيم الاقتباس والتضمين من أبي العلاء، وسنجد روح أبي العلاء ترفرف على دواوينه بالحكمة المريرة والسخرية السوداء والتشاؤم الكوني.

فإذا كنا رأينا الشاعر في «التراجيديا الانسانية» نابضا بالحرارة مفعما بالأمل، فإننا نراه في الدواوين التي تلتها، وخاصة «لزوم ما يلزم»، وقد اكتنفته روح اليأس والمرارة يقول:

قد آن يا كيخوت للقلب الجريحُ

أن يستريحُ

فاحفر هنا قبراً ونم

وانقش على الصخر الاصم:

يانابشا قبري حنانك، ها هنا قلب ينام

لا فرق من عام ينام وألف عامُ

هذي العظام حصاد أيامي فرفقا بالعظامُ

أنا لست أحسب بين فرسان الزمان

إن عد فرسان الزمان

لكن قلبي كان دوما قلب فارس

كره المنافق والجبان

مقدار ما عشق الحقيقة

والملاحظ - فى لزوميات نجيب سرور - غناها بالتضامين والاشارات الاسطورية والتاريخية والشعبية والدينية، فى سياق هو أشبه بسيرة ذاتية لرحلة حياة الشاعر وخوضه فى العالم الدنيوى، فالشاعر يتنقل بين كيخوت وبهية وأخطاب، وبين دانتي وفرجيل وهاملت وديموقليس والمعري وسيزيف والمسيح، وغير ذلك من أساطير وأديان وتاريخ مما وعت ذاكرة الشاعر الثقافية.

ولعل هذا الإكثار من الإشارات والاحالات الثقافية والتاريخية قد أثقل - فى بعض الأحيان - على جسم العمل الشعري، وشتت تركزه الفنى فى مسارات مشعبة متفرقة، مما يقلل من قدرة القصيدة على أن تصبح مكثفة مشحونة.

على أن السمة الرومانسية كانت هى القاسم الاساسى، بين مرحلة (التفاؤل) ومرحلة (اليأس) - إن صحت هذه التسميات السريعة أصلا.

ففى الحالتين نجد التقرير الذى يقترب - فى بعض الأحيان - من النشر المبذول، من مثل:

«لكن قلبى كان دوما قلب فارس، كره المنافق والجبان، مقدار ما عشق الحقيقة».

وفى الحالتين، هناك الانطلاق المبدئى من الاعتقاد بأن الشعر من الشعور، هذا الاعتقاد الذى ترجمه سرور نفسه فى بيتين شعريين يقولان:

«الشعر مش بس شعر لو كان مقفى وفصيح

الشعر لو هز قلبك وقلبي شعر بصحيح»

وصحيح أن هذا المفهوم - المتضمن فى هذين البيتين - يقف فى مواجهة الافكار النقدية السلفية التى كانت ترى ماهية الشعر فى كونه «كلاما مقفى وفصيحاً» إلا أنه - من جهة أخرى - يربط ماهية الشعر بالوجدان فحسب. وهذا الربط هو ربط رومانسى فى الاساس يرجع نجاح القصيدة إلى تأثيرها النفسى على المتلقى أو المستمع، بصرف النظر عن احتيازها على مقومات العمل الفنى الناجح - من الناحية التشكيلية - أو خلوها من هذه المقومات.

ربما يرصد الناقد المدقق - والحريص على المستوى الفنى والتقنى للشعر - عددا من المآخذ الفنية على عمل نجيب سرور الشعري، فى قصائده التى ضمتها دواوينه:

فقد يلحظ هذا الناقد، مثلاً، هذا الصوت المباشر الذى لا يخلو من نبرة عالية، وما يتصل بهذه النبرة العالية من اهتمام بتقديم المضمون الاجتماعى والسياسى على حساب المستوى الفنى. وقد يلحظ هذا الناقد، مثلاً، إفراطاً فى استخدام الألفاظ والجمل والتراكيب العامية، فى سياق قد لا يكون دائماً موفقاً، فتصبح هذه الألفاظ والجمل والتراكيب عاملاً من عوامل إضعاف القصيدة لا من عوامل قوتها.

وقد يلحظ هذا الناقد، مثلاً، إكثاراً من التعبيرات والصياغات النثرية التى تقلل من فرص حضور الصورة الشعرية التخيلية فى النص الشعرى. المحصلة، أن عمل سرور الشعرى، ربما يكون موضع ملاحظات عديدة، إلا أن عمله المسرحى الشعرى هو - فى الحق - الانجاز الجوهري والإضافة الكبرى التى قدمها نجيب سرور لحياتنا الأدبية والثقافية والفنية.

فيما يتصل بالجانب الخاص بالمسرح الشعرى، فإن سرور كان - بحق - واحداً من أوائل الكتاب المصريين المحدثين الذين قدموا نموذجاً، أقرب إلى النضج والعلو، للمسرحية الشعرية، متخطياً كثيراً من عيوب السرد والحوار «القصائدى» المطول، التى حفلت بها المسرحيات الشعرية عند شوقى وعزيز أباظة وباكثير ومطران وغيرهم، والمسرحيات الأولى لكل من عبدالصبور وعبد الرحمن الشرقاوى.

المسرحية الشعرية عند نجيب سرور مختلفة. إنها ليست مسرحية نثرية مكتوبة بالشعر أو بالوزن والموسيقى، ويمكن - بالتالى - إعادتها إلى ما كانت عليه من نثر - بتجريدتها من وزنها وموسيقاها - بدون أن تنقص شيئاً كبيراً أو جوهرياً، إذ ستظل هناك الحكاية - الرواية من الأصل. إن دخول الشعر على المسرحية ليس مجرد عملية خارجية يمكن إلباسها فى المسرحية ويمكن خلعها عنها، وتبقى فى الحالتين المسرحية مسرحية.

دخول الشعر على المسرحية هو عملية كيفية كاملة، تتعدل وتتغير على ضوءها الكثير من المعطيات المسرحية: الدراما، الحدث، الذروة.

هذا هو ما نجده فى مسرحيات نجيب سرور الشعرية.

فمن الصعب عليك أن تعيد مسرحيته الشعرية إلى روايتها الأصلية كحكاية يمكن أن تسردها، بتسلسل الحكى القصصى المعروف، أو على الأقل لا يمكنك أن تفعل ذلك بدون أن يفقد العمل كثيراً من أسباب وجوده الفنى. كتب الدكتور محمد مندور عن «ياسين وبهية» يقول:

«هكذا استطاع شبابنا أن يقدم بنجاح رائع قصيدة شعرية قصصية طويلة في صورة درامية جديدة لا أظن أنها مسبقة في بلادنا أو غيرها من بلاد العالم» (رور اليوسف ١٩٦٤). إن هذه الخاصية بعينها - التي رصدها الدكتور مندور - هي إحدى العلامات الفارقة في مسرح نجيب سرور الشعري، وهي تتلخص في أن الدراما في النص المسرحي الشعري ليست هي الدراما الروائية الحكائية المألوفة، والتي اعتدناها في المسرح النثري التقليدي بنامة. الدراما، هنا، هي دراما شعرية أساسا، لادراما وقائية أو حوادثية، وإن لم تخل هذه الدراما الشعرية بالطبع - من الوقائع والحوادث وجسم الحياة الحية.

وهكذا كانت مسرحيات نجيب سرور كلها: ياسين وبهية، أه باليل يا قمر، قولوا لعين الشمس، منين أبغيب ناس، صورا من الدراما ذات الطابع الشعري قبل الطابع الحكائي القصصي، في إطار من استلهاهم الموروث الشعبي وقصص المأثور من حكايا الناس.

وفي هذه السياتي، بالمثل، كانت مسرحية «أه باليل يا قمر» التي كتب عنها جلال الشامي في مقدمة طبعتها الأولى عام ١٩٦١ يقول:

«إذا كان قد عرفنا المصري المعاصر يمر بمرحلة هامة من مراحل تطوره الفني، هي المرحلة التي يؤرخ لها بالمسرح الشعري فإن مسرحية (أه باليل يا قمر) هي البلورة الكاملة لهذا المسرح، فبعد المسرح الشعري التقليدي، وبعد المسرح الشعري الجديد يجيء المسرح الشعري الشعبي عند الشاعر المصري الأصيل، نجيب سرور».

والواقع أن المتأمل لشعر سرور القصائدي ومسرحه الشعري، سيجد مفارقة هامة كبيرة، هي أن معظم ما يمكن أن يشوب شعره القصائدي من عيوب يتحول في مسرحه الشعري إلى خصائص مميزة ومزايا ملحوظة. إن اختلاف السياق الذي توجد فيه هذه القصائد، يجعل لها زخائف جديدة، ويجعلها تقوم بدورها في إطار أشمل منها كجزئيات، هي فيه جزء من كل عريض.

إن المباشرة الزاعقة أو التثرية، أو التوسل الزائد بالعامية، أو اضطراب الصور وتآرجيحها وتشتتها وغيرها مما يمكن أن يكون عيوباً في قصائده الشعرية، تأخذ في مسرحه الشعري دوراً في دراما متكاملة، فلا تصبح مفردة هي بذاتها، بل تصبح خطاً من الخطوط تسميخ عريض.

... بناء تنجح فما أخفقت فيه هناك.

والحق، أن هذه المسألة تستحق درسا متأنيا ومفصلا، يميز بين وجود هذه العناصر في الشعر القصائدي وبين وجودها في المسرح المصري، رخصا أن هذه المصارفة لا تكمن في نجيب سرور فحسب بل إنها تتواجد عند شعراء مسرحيين آخرين، نحل أبرزهم - مع نجيب سرور - الشاعر الفلسطيني الراحل معين بسيسو، وغيرهما من شعراء المسرح البارزين..

وكان رحيل نجيب سرور مناسبة أخرى جديدة ومجددة لكي نقدم أن الفنان الذي يرتبط بالقوى الصاعدة والناهضة في أمته، ويرتبط بقضايا شعبه الصغيرة والكبيرة الحقيقية، هو فنان يبقى في ذاكرة وطنه الحية.

ولقد كان نجيب سرور واحدا من الذين وهبوا حياتهم وثنهم للدفاع من قضايا شعوبهم وأشواقها صوب مستقبل عادل، وسوف يعيش في ضمير أمته لهذا كراعدا من أبر الابداء.

كما كان رحيله مناسبة مجددة لكي نفهم أن الفنان الذي لا تتطابق كلمته مع موقفه، هو فنان منافق أو مزيف أو خائن لمعنى الإبداع الحق. ولقد ضرب نجيب سرور مثلا ناصعا لعناق الكلمة والموقف، وفودجا للفنان الذي يحيا بالفن وبالفن بصدق، ليصير واحدا من عشاق الفن الحق المتفانين فيه، وأخالدين به.

(١٩٨٦م)

مفهوم الشعر
عند عبد الصبور

لم يكن صلاح عبدالصبور شاعراً كبيراً من شعراء تجربة الشعر الحديث في حياة العرب المعاصرة فحسب، بل كان - فوق ذلك - «صاحب رأى» في الشعر وما يحيط به من قضايا ومشكلات.

ولقد حفلت كتبه النثرية بالعديد القيم من الملاحظات والإشارات النقدية والأدبية البارزة، غير أن كتابه «حياتي في الشعر» يعد - في نظرنا ونظر الكثيرين - الكتاب الأساسي الذي يمكن أن يستند عليه كل من يريد أن يتعرض «لنظرات» هذا الشاعر في القضايا الفنية والشعرية.

لن نغلو قائلين إن ما احتواه هذا الكتاب شكّل ما تصلح تسميته «بنظرية» عبدالصبور في الفكر الأدبي عامة والشعري خاصة. فما كان صاحبه نفسه يرمى إلى مثل هذا الغرض في كتاب هو، في الأساس، ترجمة ذاتية كتبها الشاعر مستعرضاً فيها رحلته مع الشعر، وبه، وفيه.

على أن شاعرنا - على الرغم من هذه الطبيعة الخاصة لكتابه - قد استطاع أن يشب من هذا المنطلق الذاتي إلى أفق موضوعي، استطاع فيه أن يعرض ويناقش العديد من القضايا المتصلة بالشعر - طبيعته، دوره، أدواته، غرضه - ويبسط حولها آراءه ورؤاه، مطعّمةً بمذاق التجربة الشخصية، مغموسة بماء - أو دم - معاناته الفكرية والروحية على السواء.

بادئ ذي بدء، هدف الشعر هو الإنسان. والعملية الشعرية هي عملية معرفة النفس - الإنسان، ومن ثم، فإن كل شعر هو «ذاتي» بالضرورة، بمعنى من المعاني الواسعة التي تميز بين «الذاتية الصحية» وبين «الذاتية المريضة».

توقف عبدالصبور وقفة طويلة أمام جملة سقراط الشهيرة «اعرف نفسك»، ليخلص منها - ضمن ما خلاص - بأن معناها الأساسي هو «أن تعرف الجذور التي تنتمي إليها، وهي جذور البشرية الممتدة في ذاتك المفردة».

ليس هناك، إذن، شعر ذاتي وشعر موضوعي، إلا إذا كنا نود النكوص إلى المفاهيم التقليدية التي دأبت على تقسيم الإنسان تقسيمات «سكولائية» تعيسة متعسفة.

وتفصيل ذلك، عند صلاح عبدالصبور، ينبع من أن الإنسان هو الموجود الوحيد الذي يستطيع أن يعي ذاته. والإنسان - بهذا المعنى - هو وعي الكون.

فالكون قوة، أو جسم عملاق فائر، الإنسان هو عقله ووعيه، وعظمة ذلك العقل أنه يستطيع أن يعقل «ذاته». وجلال الإنسان أنه يقدر أن يواجه نفسه، أن يجعل من نفسه ذاتاً وموضوعاً في الآونة نفسها، ناظراً ومنظوراً إليه، ومرآة. ينقسم ويلتئم في لحظة واحدة.

العمل الشعري الناجح، إذن، هو ذاتي وموضوعي، في آن.

وهو يؤسس هذا الفهم الرحب على إدراكه بأن تاريخ المعرفة الإنسانية - بأوجهها العقلية والحدسية، بل والتجريبية - ليس سوى تاريخ هذا التأمل الإنساني في ذاته، وليست مخاطراته إلا مخاطرات نظر الصورة في المرآة. ذلك أن «معنى هذا النظر درجة من الانفصال والثنائية، وقدر من العداوة والمحبة معاً، ولذة اكتشاف الحقيقة وألمه. فوعي الذات هو نقطة انطلاق نقد الذات، الذي هو الخطوة الأولى في رحلة التقدم».

وقد يلحظ المرء، في هذا الأساس الصبوري، مسحة من طيوف الفلسفة «الأفلاطونية» فيما يتصل بتحليل المعرفة البشرية.

كما قد يلحظ المرء، كذلك، ميل عبدالصبور الواضح لإعطاء «حاسمية» أولية لوعي الذات للذات، على حساب وعي الذات للموضوع، في تفسيره لخطى تاريخ المعرفة الإنسانية باتجاه التقدم.

ولقد تأكد هذه النزوع الفلسفي المثالي في موضع آخر من مواضع رصده لجدل الإنسان والكون عبر المعرفة البشرية، إذ «الكون ليس إلا صورته في ذهن الإنسان».

وربما كانت مثل هذه الأسس الفلسفية التي يبنى عليها عبدالصبور رؤيته الإنسانية، هي المسئولة، - بدرجة من الدرجات - عن اتهامه من قبل بعض النقاد بشيوع «منحى ميتافيزيقي» في عمله الشعري.

على أن ما يهمنا هنا، بالأساس، أمران:

الأول: هو تفريق عبدالصبور بين هذا المفهوم الفلسفي الشامل للذات، وبين تلك المفاهيم الضيقة الشائعة لها، التي تنصرف إلى مجرد «الطرشة» العاطفية المريضة -

بتعبير الدكتور محمد مندور - التى يستحلب فيها الشاعر «الذاتى» انكبابه على نفسه ودورانه حولها، دون أن يكون هذا الدوران «مرآة» من مرايا الكون والحياة والإنسان.

بهذا المعنى، الذى يفصله عبدالصبور، فإن الذات التى يراها، هى «ذات موضوعية» وليست «ذاتا ذاتية» - إن صح التعبيران.

فإذا كان عبدالصبور يرى أن نظر الإنسان فى ذاته هو التحول الأكبر للإدراك البشرى، لأنه يحيل هذا الإدراك من إدراك ساكن فاطر إلى إدراك متحرك متجاوز، ويرتقى باللغة الشعرية إلى مرحلة الحوار النفسى الذى هو أكثر درجات الحوار صدقا ونزاهة وتواصلا، فإن ذلك يضيف عمقا جديدا لتمييز مسألة «الذات الشاعرة»، تمييزاً يمنحها دلالة أعرض من مغزاها «الاصطلاحى» المبتذل.

الثانى: هو أن صلاح عبدالصبور قد بسط هذا التقدير «للذات» فى الشعر، فى مناخ كان يغتلى بالكثير من القيم النقدية السطحية التى تنحو باللائمة على كل فنان يتحدث عن ذاته، وتدين كل من «تسول له نفسه» ألا يتغنى بانتصارات الشعب ويعرق الكادحين وبالشروق «الحتمى» للفجر الجديد الباسم.

ولم يكن عبدالصبور، بهذه الآراء حول الذاتى والموضوعى فى الفن، يرد عن نفسه وعن شعره التهمة الجائرة - وقد أصابه منها أوفى نصيب - بقدر ما كان يواجه هذا الاختلاط الذى أشاع فى حياتنا النقدية آنذاك ألوانا من الإرهاب الفكرى، أعاققت إبداع المبدعين الحقيقيين أو ظلمتها بالإدانة والاتهام من ناحية، ورفعت - بالاصطناع والعسف - قامات أنصاف الموهوبين ممن لم يتبق لهم فى حياتنا الأدبية أثر مذكور، من ناحية ثانية.

فى هذا الإطار، تكتسب هذه الرؤية قيمتها التاريخية الريادية، بجوار القيمة التاريخية الريادية لشعره، على الرغم من أن البعض من الشعراء والنقاد الراهنين قد يرون أن التطورات الحياتية والشعرية قد تجاوزت هذه الرؤية النقدية وذلك الشعر جميعا.

إن معيار «السداد النقدى والشعرى» هو إطاره التاريخى: الإبداعى والنقدى. ولقد كانت رؤية عبدالصبور النقدية أولى المعاول الهامة فى العقود الثلاثة الأخيرة، فى تحطيم العديد من مفاهيم «الدوجما» النقدية.

وقد شكّل هذا الجهد الصبورى رصيذاً قاعدياً للأجيال التالية من الشعراء، باتجاه التحرر من ذلك «الإرهاب الجمالى» صوب القصيدة التى لا تخشى سوط اتهامها «بالنظر فى الذات».

إن معنى هذه المواجهة هو أن أبواباً عديدة متنوعة قد فتحت أمام الشعراء - من الأجيال التالية خاصة - كى تنطلق ملكاتهم فى التعبير عن شتى التجارب الروحية والحياتية.

ويدعم هذا المعنى أن عبدالصبور، فى المقابل، يؤكد على أنه ليس معنى النظر فى الذات «الانكباب على النفس»، بل إن الذات هنا «تصبح محوراً أو بؤرة لصور الكون وأشياءه، ويمتحن الإنسان من خلال النظر فى ذاته علاقته بهذه الأشياء».

حفلت الفترة التى ظهرت فيها تجربة الشعر العربى الحديث بروادها المعروفين - وفى القلب منهم شاعرنا صلاح عبدالصبور - بالعديد من المفاهيم النقدية المغلوطة، حول الشعر بعامة، وحول هذا الشعر الحديث بخاصة.

ويعنينا هنا، فى النقطة التى سنتنقل إليها الآن، مفهومان مغلوطان. أولهما يتصل بالشعر عموماً، وثانيهما يتصل بالشعر الحديث خصوصاً.

من الناحية الأولى، كانت ماتزال هناك بقايا قديمة من الاعتقاد بأن الفن هو إلهام ربانى أو شيطانى، يدفق على خاطر الشاعر، ومن ثم يدفق من خاطر الشاعر إلى أوراقه - إن كان يكتب على ورق - أو إلى حافظته الذهنية - إن كان يحفظ ما ينظم - كما جاء، بالضبط، بلا زيادة أو نقصان.

إن تدخل عقل أو وعى أو خبرة الشاعر (سمها ما تشاء) فى هذا الفيض الإلهامى الذى ينزل على القريحة الشاعرة، هو - فى هذا الاعتقاد - تشويه لهذا الفيض النقى وتلوّث لذلك الصفاء، الذى ينبغى أن تجرى به يد الشاعر كما جاء، تماماً، بلا تدخل أو إعمال تمحيصى أو تعديل.

ومن الناحية الثانية، بزغت ملامح للاعتقاد بأن هذا الشعر (الحر) منفلت من أى إطار أو قوانين أو ضوابط.

الشعر الحر فى هذا الاعتقاد، الذى ضم السلفيين وبعض صغار كاتبى الشعر الحر أنفسهم، هو خلوّ من أى «شكل»، مكتف بما يقدمه من تجربة معنوية أو مضامين فكرية أو خطرات وجدانية وإنسانية.

إنه، باختصار، شعر مناسب ومنداح بلا رابط.

ولم يكن نقض هذه الفكرة المهوشة يقتضى من المتابع الجاد سوى قليل من متابعة شعر رواد الشعر الحر أنفسهم والنظر فى بنيانه وهيكله التشكيلى، ليكتشف هذا المتابع الجاد أن هذا الشعر ليس وليد الخاطرة السيّابة المناسبة، بل هو منتظم فى سياق من الأبنية الفنية المتنوعة والمتباينة.

إن كلا الاعتقادين - الأول والثانى - يفضيان إلى نتيجة واحدة، هى أن الشعر، الحديث خاصة، ليس سوى سيلان غير محكوم. أو هو - فى أحسن الحالات - حالة إلهام سائبة غير محكومة.

شأن معظم شعر الرواد، كان معظم شعر عبدالصبور تقيضا لهذه التصورات المغلوطة. لكنه أضاف - إلى جانب إنتاجه الشعرى ذاته - تصوره النقدى فى قضية «تشكيل» العمل الفنى.

«إن القصيدة التى تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها».

هكذا يولى عبدالصبور هذه الأهمية الحاسمة لمسألة التشكيل فى الشعر. فالقصيدة الناجحة ليست مجرد مجموعة من الخواطر والصور أو المعلومات، ولكنها بناء متدامج الأجزاء، بل «ومنظم تنظيما صارما».

هو إذن، يؤمن بوجود عنصر «العقل» فى العمل الفنى، بجوار عنصر «الوجدان» أو «الإلهام» أو سمه ما شئت من أسماء.

والقصيدة عند عبدالصبور ثمر - فى مسيرة تخلقها الإبداعى - بثلاث مراحل. الأولى هى «مرحلة: الوارد - مستعبراً التعبير الصوفى - الذى يرد إلى الذهن، لا يكاد الشاعر أن يستبينه، حيث «الذات تريد أن تعرض نفسها فى مرآتها».

والثانية هى القصيدة كفعل يلى الوارد، إنها - بتعبير الصوفيين كذلك - مرحلة «التلوين والتمكين»، حيث يستعين الشاعر برموز الكلام لكى يستطيع وصف ذلك الذى تعرضه الذات فى مرآتها. والثالثة هى مرحلة «عودة» الشاعر إلى حالته العادية قبل الوارد وقبل التلوين والتمكين، لتتجلى حاسته النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما/أصاب.

وليس يعنينا هنا إذا كانت هذه المراحل تنطبق على كل حالة خلق شعري أو لا تنطبق، وهو يرصد تجربته الخاصة في الخلق الشعري، على كل حال.

إن ما يعنينا - في هذا السياق - هو أن عبدالصبور يجعل «الإلهام» دوراً، يتجلى في مرحلة «الوارد» وفي مرحلة «التلوين والتمكين»، ولعله - فوق ذلك - لم يجرّد المرحلة الأخيرة (مرحلة الأعمال النقدي الواعي) من رائحة الإلهام كل التجريد.

وأنه يجعل «للعقل» دوراً، كذلك، يتجلى في هذه المرحلة الأخيرة (مرحلة العودة الواعية)، ولعله - كذلك - لم يجرّد المرحلتين السابقتين من تأثير العقل كل التجريد.

إن المؤكد - على كل حال - هو أن القصيدة الغنائية في مفهوم صلاح عبدالصبور ليست مجرد غناء مرسل تنثال فيه الخواطر والأحاسيس انشياً عفواً تلقائياً بحيث لا يربط بينها إلا التداعي. وذلك أن هذه المنهج في كتابة القصيدة كفيل بانهاكها ويجعلها وجوداً هلامياً يعسر الإحساس به.

إن القصيدة، إذن، ينبغي أن تكون نسقاً متكاملاً، وبناءً متوازناً.

على أن كمال الشكل للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فحسب، بل لابد - عند عبدالصبور - من التوازن بين عناصرها المختلفة، من صور وتقرير وموسيقى.

وهنا، يقرر عبدالصبور بوضوح تام «أن المقدرة على التشكيل، مع المقدرة على الموسيقى، هما بداية الطريق لجواز مرور الشاعر إلى عالم الفن العظيم».

وقد يلحظ المرء أن هذا التقرير الحاسم يجعل التشكيل والموسيقى شيئين مختلفين، فكأن الموسيقى ليست أحد عناصر هذا التشكيل.

وبدوأن «التشكيل»، في مفهوم عبدالصبور، هو نوع من «النسق المعنوي» أو الوجداني أو الموضوعي للنص، بحيث ينصرف معناه، فحسب، إلى تناغم وتبادل التناغم في حقل الدلالات وفي معاني العمل الشعري، لا إلى كل عناصره الفنية والتقنية مجتمعة بما فيها الصور والموسيقى وغيرهما من عناصر و«علاقات» تتجادل مع حقل الدلالات، ومع بعضها البعض، جميعاً في آن.

إن «التشكيل» هو المفهوم الكلي الذي ينبغي أن ينتظم شتى عناصر القصيدة الفنية والموضوعية، بحيث لا يجب أن نفصل عنه أحد عناصره كالصورة أو الموسيقى أو اللغة أو غيرها من عناصر فنية.

والحديث عن التشكيل كعنصر، ثم الحديث عن الموسيقى أو الصورة أو غيرها كعناصر أخرى فى العمل الشعرى، يجعلنا نعتقد أن عبدالصبور يستخدم مفهوم التشكيل استخداماً يقترب به من مغزاه المصطلحى فى الرسم والفنون التشكيلية لا بمعناه الأدبى الرحب.

كما قد يلحظ المرء الاعتداد الشديد بعنصر الموسيقى فى العمل الشعرى فى رؤية عبدالصبور النظرية، وهو اعتداد يصل بالموسيقى - كما سبق - إلى درجة الشرط اللازم الذى يشكل امتلاكه - مع التشكيل - بداية طريق الشعر العظيم.

ولسنا نناقض هذا المفهوم كمبدأ جمالى.

فكل إبداع هو - فى زاوية من زواياه - حالة من التوافق والانسجام، أى حالة من «الإيقاع».

وهذا معناه، أن كل فن، هو «موسيقى».

على أن الواضح أن عبدالصبور إنما يقصد «الوزن» وحده، حينما يتحدث عن «الشرط الموسيقى»، بحيث لم يشتمل تصويره عن «الموسيقى» ألوان الإيقاع المختلفة، التى يمكن أن تزخر بها القصيدة، حتى وإن خلت من «الوزن» التقليدى، على الرغم من «تراوح» هذا الوزن فى تجربة الشعر «الحُر» وعدم انصبابه فى إطار حديدى من الوحدات المتناظرة المعلومة.

ربما كانت هذه الملاحظات صحيحة، أو غير صحيحة. على أن الجوهري الناصع فى كل هذه المسائل هو حرص صلاح عبدالصبور - حرصاً مبكراً - على التأكيد اليقيني على أهمية التشكيل فى العمل الفنى الناجح، فى وقت كان الاعتقاد الغالب فيه يتراوح بين اعتبار الشعر فيضاً إلهامياً بكرة ينبغى ألا تمسه يد التحريك والتجويد والترتيب الغليظة، وبين اعتبار الشعر الحر مجرد خاطرات مناسبة بلا ضبط ولا ربط.

ومن هنا يأخذ تأكيد عبدالصبور على «التشكيل» قيمته الموضوعية: الجمالية التاريخية، كمستند نظرى من مستندات رصيد التجارب الشعرية للأجيال التالية.

من هنا، كذلك، يأتى اعتداد عبدالصبور بجملة جوته الكبيرة «إن الفن تشكيل قبل أن يكون جمالاً»، على رغم أنه لم يفحص الداعى الذى جعل جوته يضع كلا من «التشكيل» و«الجمال» كطرفين متفارقين.

وعلى الرغم من أن عبدالصبور يولى هذه العناية الحاسمة لتشكيل وبناء العمل الفنى، فقد نأى بتصوره عن أن يتأخم الاعتقاد بأن الفن ليس سوى «رأى» مرتب منظم.

صحيح أن الشعر يتضمن، ضمن ما يتضمن، آراء ومواقف مبدعه، لكن وجود هذه الآراء والمواقف فى سياق العمل الشعرى مختلف - أو ينبغى أن يكون مختلفاً - عن وجودها فى سياق عقلى آخر: منطقى أو خطابى أو سياسى.

ومن هذا، فعبدالصبور يرى أن على الشاعر أن يتمثل أفكاره لتتحول فى نفسه إلى «رؤى» وصور، كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظلمة وزاهية.

«فالشاعر لا يعرض آراء، ولكنه يعرض رؤية. والشاعر إذ يعرض هذه الرؤية، فهو - فى حقيقة أمره - لا يعبر عن الحياة، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، وأكثر منها صدقاً وجمالاً».

وعند هذا المعنى يفرق عبدالصبور، بالتالى، تفرقة هامة بين الصدق «الشعورى» والصدق «الشعرى».

ولقد سبق أن أشرنا أن كثيراً من النقاد والشعراء قد درجوا على التأكيد على أن القصيدة الحقة هى القصيدة التى كتبها شاعرها كما «نزلت» عليه - أو وردت، بتعبير الصوفيين - على خاطره الشعرى، بدون تدخل يفسد بكارتها وصدقها الملهم.

والحق، أن هذا النوع من الصدق، ليس سوى «صدق شعورى» بحت، لا يخلق بذاته فناً ناجحاً. فى حين أن الصدق «الشعرى» هو هذا الصدق الشعورى نفسه، لكن مصاغاً عبر خبرة الفنان ووعيه الإبداعى وقدرته على «سبك» هذا «الشعور الصادق» بأدوات وشروط التشكيل الفنى السليم.

إن للصورة الفنية متطلبات وطريقاً «فالشاعر تستدعيه الصورة وتدفعه إلى تمامها. وعندئذ تكتسب وجوداً حقيقياً بالنسبة لحياته وذاكراته وذاكرته».

من ثم، يرى عبدالصبور أن للقصيدة وجوداً مستقلاً عن صاحبها، ولها حياتها الخاصة، فإذا استنبت الشاعر لها رأساً، فلا بد أن ينبت لها أذرعاً وأقداماً. وذلك منطق الصورة الفنية، ومتطلبات «صدقها» الداخلى. إن مؤدى كل ذلك، أن الصدق الشعرى يتضمن بالضرورة الصدق «الشعورى»، لكن العكس ليس، بالضرورة، صحيحاً.

لماذا أنت حزين؟

يرد عبدالصبور على هذا السؤال رداً نظرياً مطولاً. لقد اتهم بالحزن والتشاؤم، وطالب النقاد «المبتسمون المتفائلون» بإبعاده من مدينة المستقبل السعيدة، لأنه لم يبشر بالفجر القادم من جوف الظلام.

هنا يؤكد عبدالصبور - عن طريق جارودي - على ضرورة إدراك «الاستقلال النسبي للأبنية الفوقية»، مثل الفن والفلسفة والأدب، وعلى ضرورة الحذر من ألا نرى في الفن إلا بناء فوقياً أيديولوجياً، وإلا انعكاساً لواقع متكون كله خارجاً عنه.

تفصيل ذلك، هو أنه لا مرأى في أن الفن جزء من البناء الفوقى للمجتمع، ومرتبطة - من ثم - بمصالح الطبقات. غير أن إرجاع الأثر الفني إلى عناصره الأيديولوجية فحسب، هو نسيان - أو تجاهل - لخصوصية الفن وعدم إدراك لاستقلاله النسبي.

إن آراء مثل هؤلاء النقاد، لدى عبدالصبور، تقع فيما تقع فيه آراء محترفي السياسة أو دعاة الإصلاح الدينى أو الأخلاقيين التقليديين.

ذلك أن «كل هؤلاء لا يؤمنون بوجود الفن ككيان مستقل له طبيعته الخاصة، ولكنهم يتوهمونه تابعاً لفارسهم الأثير. فالسياسيون يتصورون الفن تابعاً من توابع الأبنية الأساسية فى المجتمع، ودعاة الإصلاح الدينى يتوهمونه خادماً يبغيأولاً لعقائدهم الحكمة، بينما يعده الأخيرون وسيلة لبث الفضائل الاجتماعية والنهى عن الرذائل المقررة».

ما غاية الفن؟

يجيب عبدالصبور بأن «النبي والفيلسوف والفنان، أصوات شرعية. وشرعيتها تشمل كل ألوان الحياة الإنسانية، بغية تنظيمها وتخليصها من فوضاها وتنافرها، ومجال رؤيتهم هو الظاهرة الإنسانية فى زمانها الذى هو الديمومة، وفى مكانها الذى هو الكون، وفى حركتها التى هى التاريخ».

وإذا كان هذا هو مسعى الفنان، أليس الصراخ بالتحذير والإنذار والتنبيه على ما فى الكون من شرور وفوضى وكذب وظلم وقهر وقبح، يصبح من أوجب واجباته الشعرية والإنسانية؟

فى مواجهة فساد العالم، وشهوة الشاعر لإصلاح الكون - تلك الشهوة التى استعارها عبدالصبور من شلى الشاعر الإنجليزى - اختار عبدالصبور أن يكون «نذيراً» لا «مبشراً».

ولعل فى هذا الاختيار يكمن وجه من وجوه التناقض بين عبدالصبور وبين «الكثيرين من نقاده الذين رأوا أن على الفنان أن يكون «مباشراً» بالتخلص من القبح والفساد، بينما اختار هو أن يكون مشيراً وكاشفاً للفساد نفسه، لأن «هذا الكون لا يعجبني ولأتنى أحمل بين جوانحي شهوة لإصلاح العالم».

إن إشارته للفساد هى التى أعطت هذه المسحة الحزينة لشعره.

هذه الشهوة لإصلاح العالم هى - عند عبدالصبور - القوة الدافعة فى حياة النبى والفيلسوف والشاعر «الفنان»، لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه.

وهم ينظرون للحياة فى وجهها لا فى قفاها - بتعبير كامى الذى استعاره شاعرنا - وينظرون إليها ككل لا كشذرات متفرقة فى أيام وساعات. ومن هنا فإن همومهم يختلط فيها الواقع والموت والحياة والفكر والحلم. وكثيراً ما تثقلهم هذه النظرة الكاشفة وينتابهم الشك فى إمكان الإصلاح.

إن هذا الشك ومعاينة الشرور والفساد وتصويرها، أمر مختلف - كل الاختلاف - عن النكوص والخوف واليأس. فهذه الرؤى القاسية «ليست دليلاً على التشاؤم السلبي المغلق، ولكنها دليل على الشوق المجاوز المتفتح إلى إصلاح العالم. ورؤية الشر وتجسيمة لا تعنيان أننا نتهاون معه، ولكنهما تعنيان أننا نواجهه».

إن كل ذلك يبعث على الأسى.

ولذا فإن عبدالصبور يؤكد أنه ليس شاعراً حزيناً، بل هو شاعر متألم. ليس حزيناً بالطبع والأصل، بل هو متألم لما يعاين من فجیعة «الوضع البشرى» - بتعبير مالرو - ومن فساد.

هل ثمة ضرورة لاستخدام الأسطورة فى الشعر؟

دخول الأسطورة إلى الشعر هو دخول حديث، أفرزه العصر الحديث، وما جرى فيه من «حوار الحضارات» - بتعبير جارودى ثانية - والتواصل الثقافى الذى شمل العالم.

ويضع عبدالصبور يديه - وأيدينا - على المبدأ النظرى فى الصلة بين الأسطورة والشعر.

يتلخص هذا المبدأ فى أن الأسطورة فيها نزوع إلى تجاوز العلاقات والنسب وردود الأفعال العادية للحياة. أى أن لها منطقاً يختلف عن المنطق العادى، يعتمد على استمداد الخيال التطبيق، ولا يخضع للعقل وإن كان لا يجافيه، فى احتوائه عادة على منطق العلة والمعلول أو السبب والغاية.

الأسطورة، إذن، لا معقولة، ولكنها ليست منافية للعقل. وهذا الملمح نفسه، هو روح الشعر.

ولهذا فقد صارت الأساطير «مخزناً» أثيراً من مخازن التجربة فى الشعر الحديث. على أن الدافع إلى استعمال الأسطورة فى الشعر ليس هو مجرد معرفتها، ولكنه محاولة «إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهري».

وفى هذا الضوء يفرق عبدالصبور بين منهجين فى استعمال الأسطورة فى الشعر. الأول، هو منهج «محاكاة» الأسطورة. وهو منهج ناقص.

والثانى، هو منهج «تمثل» الأسطورة عضواً بداخل روح ونسيج العمل الشعرى. وهو المنهج الأصوب الذى نميل إليه.

فى المنهج الأول (الناقص) يلصق الشاعر مواد الأسطورة - والمواد التاريخية المتاحة لنا عموماً من أساطير وقصص دينى وشعبى - بقصيدته إلصاقاً خارجياً. بينما هى - فى المنهج الثانى (العضوى) - تنحل إلى عناصرها الأولى من وجهة نظر الشاعر، التى تختلف بالطبع عن وجهة نظر الدراسة الموضوعية، أو وجهة نظر غيره من الشعراء.

فلكل شاعر مقتدر فهمه الخاص للمادة التاريخية، بل وفهمه الخاص لتاريخ الإنسان الأسطورى والواقعى على السواء. ولكل شاعر مقتدر نقاط الإثارة التى تستهويه فى هذه المادة عن سواها من نقاط، وعن سواه من شعراء.

إن الأسطورة، بهذا الفهم، ليست «معلومة» تاريخية، بل هى «وجهة» وقصد ومنظور، حتى ليصبح ممكناً القول أن ثمة - فى الشعر - أساطير بقدر ما فى هذا الشعر من رؤى شعراء.

ومن هنا فإن الأسلوب الأمثل لمقاربة الأسطورة - لدى عبدالصبور - هو «إخفاء هذه المادة تحت السطح الظاهر للقصيدة، بحيث تختفى عن الأعين النافذة الناقدة»، وليس

ذلك الأسلوب الذى يسعى فيه الشاعر إلى أن « يعلق فى قصيدته بدبوس؛ أسماء الأعلام والأساطير والقصص الشعبى، كلون من الحلية الزائفة ».

ولعله حريٌّ بنا، أن نشير إلى أن صلاح عبد الصبور بهذا النهج فى معالجة « حضور » الأسطورة فى العمل الشعرى، كان يختلف - بل يتميز - عن كل من بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى فى بدايات تجربة الشعر الحديث. كانت معظم استخدامات هذين الرائدتين الكبيرين استخدامات « خارجية » تنحشر فى القصيدة، فإذا بالقصيدة تزخر - بل تنوء - بأسماء وأعلام الأساطير وحكاياتها المباشرة.

والحاصل أن ذلك المنهج العضوى (الداخلى) للتعامل مع الأسطورة الذى انتهجه عبد الصبور، كان لابد أن يجعل القصيدة غير سهلة المنال بين يدي القارئ لأول وهلة. وقد تسبب ذلك - مع عوامل أخرى - فى ألا ينجو من تهمة « الغموض » من قبل بعض النقاد والقراء.

على أن عبد الصبور كان يدرك ثمن هذه المعالجة غير المباشرة للأسطورة - بل ولغيرها من « موضوعات » - فى جعل قصيدته عصية الانكشاف من أول قراءة.

ولهذا فقد كان ينطلق من قناعة حاسمة مؤداها إيمانه بالقراءة الثانية (وربما قصد الثالثة والرابعة) للقصيدة، وإيمانه بأن « كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى هى قصيد متوسطة القيمة ».

وقد يستطيع المرء أن يقول إن عبد الصبور - وهو يرصد مناهج مقاربة الأسطورة والتعامل معها - ربما فاتته منهج ثالث غير هذين المنهجين اللذين أشار إليهما، أكثر كمالاً وإبداعاً منهما جميعاً. وهو منهج خلق أسطورة من القصيدة وفيها، بحيث تكون تجربة القصيدة تجربة كبرى، تغدو هى نفسها لونا من ألوان الأسطورة الجديدة.

ولقد تحدث جارودى كثيراً عن هذا النوع من التعامل مع الأسطورة فى نفس المظان التى استقى منها عبد الصبور حينما عرض للعلاقة بين الفن والواقع الاجتماعى.

على أن الجدير بالاعتناء الحقيقى هو هذا الموقف غير المباشر الذى وقفه عبد الصبور من معالجة الأسطورة، فى وقت كان فيه استخدام الأساطير - بقضائها وقضيضها - بدعة جديدة مبهرة وفاتنة.

لكن شاعرنا لم ينبهر ولم يفتن، وأثر أن يتخذ طريق سريان الأسطورة في «دم» القصيدة، لا طريق لمعانها فوق «الجلد» مؤمنا من ثم بأن على القصيدة الحقّة ألا تعرى نفسها عند أول لقاء لها بالقارئ.

والحق، أن هذين المسلكين (المعالجة غير المباشرة للأسطورة وللتراث بعامّة، والقصيدة غير المبذولة بسهولة) شكّلا - مع الكثير غيرهما من قناعات ورؤى ونظرات، مما سبق - لبنات خصبة للعقيدة الشعرية عند شعراء الأجيال التي جاءت بعد هذا الرائد الهادئ الحزين.

(١٩٨٥)

مهين بسيلسو: قتل الثورات بالحبر

١.

ولد معين بسيسو في غزة عام ١٩٢٧، في أسرة ومناخ وطنيين، فشارك منذ صباه في النشاط الطلابي والوطني، متأثراً بالروح التي أشاعها رموز العمل الوطني الفلسطيني في تلك المرحلة، من أمثال عز الدين القسام وعبدالقادر الحسيني، ومفعماً بالحبس الشعري الوطني الذي نثره على القلوب شعر إبراهيم طوقان وعبدالرحيم محمود وأبو سلمى.

شارك في أحداث انتفاضة غزة عام ١٩٥٥، حيث حمله الطلاب على الأعناق ليهتف بكلماته المدوية:

«أنا إن سقطتُ فخذ مكانى يارفيقي في الكفاح

واحمل سلاحك لا يخفك دمي يسيل على السلاح

وانظر إلى شفتي أطبقنا على هوج الرياح

وانظر إلى عيني أغمضتا على نور الصباح

أنا لم أمت، أنا لم أزل أدعوك من خلف الجراح»

وسجن في غزة بسبب هذه الانتفاضات، ويكتب ديوانه الأول «قصائد في المعركة». هذه هي الفترة التي انخرط فيها في الكفاح السياسي، ضمن صفوف التقدميين المصريين والمصريين الفلسطينيين. في مصر، كان حظه نفس الحظ في غزة، فقد اعتقل عام ١٩٥٩ ضمن اعتقالات الشيوعيين الشهيرة ليقتضى أربعة أعوام قبل أن يخرج عام ١٩٦٣.

كانت الرومانسية الثورية هي النبع الفني الذي ينهل منه معين في تلك الفترة، شأنه شأن زملائه من شعراء مصر، الذين شاركوه الحلم والطريق: زكي مراد، كمال عبدالحليم، خليل قاسم (صاحب رواية «الشمندورة»)، وهم الذين أصدر معهم ديوان «قصائد مصرية».

بعد خروجه من المعتقل المصرى (١٩٦٣) بدأت مرحلة جديدة فى شعر وحياة معين بسيسو، حاول فيها أن يمزج بين الرومانسية الثورية والواقعية الاشتراكية، وكان عبدالناصر قد بدأ منذ أواسط الستينات يدمج التقدميين فى مؤسساته وأجهزته السياسية والثقافية، ضمن إطار من التقارب العام بين الطرفين. فعمل فى «الأهرام» و«الطلیعة» مع هیکل ولطفی الخولى. وحينما وقعت هزيمة ١٩٦٧ شقت رؤوس الجميع. ولم تعد غزة - حتى - تحت حكم الإدارة المصرية كما كانت فى السنوات الماضية. اتسعت رقعة الأرض التى صارت فى قبضة الاحتلال الصهيونى، لتشمل - إلى فلسطين الأصلية - الضفة الغربية وقطاع غزة وسيناء، والجولان.

اتجه معين بسيسو بعد ١٩٦٧، إلى المسرح الشعرى، كان صلاح عبدالصبور قد بدأ الاتجاه إلى المسرح الشعرى عبر الشعر الحر، شعر التفعيلة (مع عبدالرحمن الشرقاوى)، قبل الهزيمة بسنوات قليلة. فقدم عبدالصبور «مأساة الحلاج» و«ليلى والمجنون»، وقدم الشرقاوى «وطنى عكا» و«مأساة جميلة».

وقد وجد بسيسو فى المسرح الشعرى شكلا ملائما لما يريد، بعد ١٩٦٧، ففى هذا الشكل يستطيع الشاعر التواصل مع التراث العربى واستنهاض القيم المضیئة فيه كسلاح من أسلحة مواجهة الحاضر المتهدم، كما أنه يستطيع أن يطلق الحوار بين الشخصيات بمكنونات رأيه ورؤاه، وأن يجسد فى دراما العمل المسرحى تنوع الواقع باتجاهاته المتباينة وأوجه خرابه العديدة.

وعلى التوالى، أصدر بسيسو مسرحياته: مأساة جيفارا، ثورة الزنج، شمشون ودليلة، فى سنوات ٦٨/٦٩/١٩٧٠، قبيل مغادرته مصر.

فى لبنان، اقترب بصورة مباشرة من قيادة منظمة التحرير الفلسطينية، وعاش حصار بيروت فى صيف ١٩٨٢، وكتب مع محمود درويش قصيدتهما الشهيرة «إلى جندي إسرائيل». وفى بيروت أصدر مذكراته الهامة «دفاتر فلسطينية». بعد خروج المقاومة من بيروت رحل مع أهله ومنظمتهم إلى تونس، حيث كتب آخر أعماله، ديوان «القصيدة»، مصورا مأساة خروج الثورة من لبنان، وفاجعتى حصار بيروت الصهيونى وحصار طرابلس العربى.

وفى مثل هذه الأيام منذ سبع سنوات (٢٣ يناير كانون الثانى ١٩٨٤)، وفى غرفة بفندق فى لندن، غادر الشاعر، فجأة، كأنما ثقلت عليه حياة الترحال والتمزق والتشرذم العربى.

رحل الشاعر الفلسطيني المقاوم، الذي مازلت أذكر كيف كنا نردد شعره، في هتاف المظاهرات الطلابية المصرية بالجامعة، في سنوات السبعينات الأولى، كانت كلماته في حناجرنا تدوي:

« أنت إن نطقت مت

أنت إن سكت مت

قلها ومت».

(٢)

أعمال معين بسيسو:

- دواوين: قصائد المعركة، قصائد مصرية، مارد من السنابل، الأردن على الصليب، الأشجار تموت واقفة، فلسطين في القلب، جئت لأدعوك باسمك، القتلى والمقتولون السكاري، الآن خذي جسدي كيساً من الرمل، حين تمطر الأحجار، المسافر، قصائد على زجاج النوافذ، آخر القراصنة من العصافير، القصيدة.

- مسرحيات: مأساة جيفارا، ثورة الزنج، شمشون ودليلة، المنجم، الصخرة، محاكمة كتاب كليله ودمنة، العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع.

- كتب: أدب القفز بالمظلات، دفاتر فلسطينية، في الرواية الصهيونية، باجس أبو عطوان، عودة الطائر، ٨٨ يوما خلف متاريس بيروت.

(٣)

يمكن أن نرصد - في مسيرة معين بسيسو الشعرية - أربعة تحولات أساسية:

أ - التحول الأول: هو الانتقال من إطار الشكل العمودي للشعر، إلى إطار شكل الشعر الحر أو شعر التفعيلة. تكونت البدايات في مناخ الشعر التقليدي، في الأربعينات والخمسينات واتصاله - وهو المؤهل للتمرد والتغيير والثورة والتجدد - بشعراء مصر والعرب من رواد تجربة الشعر الحر.

ب - التحول الثاني: وهو الذي يمكن أن نعيّنه زمنياً بمنتصف الستينات (بعد خروجه من المعتقل (١٩٦٣)، حيث ينتقل من شعر الرومانسية الثورية التي انتهجها منذ انتقاله إلى الشعر الحر، إلى شعر الواقعية الاشتراكية، انطلاقاً من ارتباطه بقضية شعبه الفلسطيني وقضايا شعبه العربي، وانطلاقاً من انتمائه للفكر المادي الجدلي، ومن تبنيه لعقائد العدل الاجتماعي وحرية الشعوب.

جـ - التحول الثالث: هو الانتقال من الواقعية الاشتراكية وما أخذته من صورة زاعقة جامدة (رومانسية فى جوهرها هى الأخرى)، إلى «الحداثة» بمعناها التاريخى العام (وأعنى طبيعتها الكلية فى : التمرد، التفرد، التجدد) . حيث يبتعد الشاعر عن الزعيق الخطابى التبشيرى إلى تصوير الفاجعة الماثلة، مستخدما الفانتازيا والغرابة والمجاز غير المألوف والمفردات النثرية المبدولة. فى هذا التحول لا يقدم الشاعر للمتلقى ما يتوافق مع مشاعره ويشير حميته ويريح ضميره، بل يصدّم شعوره واعتقاده ووجدانه بصور شعرية غريبة وصيغ خاصة بصاحبها وحده، حتى صارت علامة على شعر معين بسيسو بمفرده، بين أقرانه من الفلسطينيين والعرب جميعا.

د - التحول الرابع: هو التوجه من القصيدة إلى المسرح الشعرى. وقد بدأ هذا الاتجاه - كما سبق - بعد عام ١٩٦٧، حتى آخر حياته (بجوار القصيدة الشعرية بالطبع). ومضمون هذا التوجه هو التحول من «الغناء» الفردى إلى «الدrama» المركبة، ومن الأداء الأحادى إلى الأداء الجماعى، لكى يمكنه الاصطدام الحى بالقضايا الساخنة لحياة مجتمعه وأمته، ولكى يحقق الأثر المبتغى من التقاء الناس (جمهور المتفرجين) بالفن، فى التو.

إنها محاولة لتكثيف الدور الذى يراه معين للشاعر، وتسريع إيقاع فاعليته فى إنهاض الناس نحو التغيير المأمول.

(٤)

معين بسيسو واحد من أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية، وقد شكل مع زملائه محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وسالم جبران (قبل ظهور الأجيال والصفوف الشابة اللاحقة) فريق الرواد لشعر هذه المقاومة، فى طور ما بعد ١٩٦٧. وشعر بسيسو - مثل شعر بعض زملائه من هذا الفريق المتصدر - يحفل بالكثير من المباشرة والتحريض الثورى ذى النبرة العالية، مما أسميناه منذ قليل «محاولة مزج الرومانسية الثورية بالواقعية الاشتراكية».

ولا ريب أن الناقد المهتم بالمستوى الفنى للشعر وبتشكّله الجمالى سوف يأخذ على شعر معين بسيسو العديد من الثغرات والعيوب، التى ربما كان معظمها صحيحاً، لكن ما أريد أن أذكره - هنا - هو أن عيوب بسيسو فى عمله الشعرى القصيدى، تصبح ميزات وخصائص هامة فى عمله المسرحى الشعرى. فإطار «المسرح» الشعرى يمكنه

من توظيف هذه العيوب - التى قد تثقل القصيدة كعمل فردى - فى سياق درامى أشمل وأكثر تنوعاً، فتؤدى المباشرة والخطابة واللغة المقصورة واستعارة مفردات العلم والصحف والتكنولوجيا والتكرار، كل ذلك يؤدى فى حالة المسرح الشعري دوراً يغنى النص المسرحي بالايحاءات وألوان الحوار والأداء المتنوعة.

ولهذا، فليس من المبالغة أن نقول إن بيسو، إن لم يكن قد قدم شعرا (قصائد) كبيراً عظيماً، فإنه قد قدم مسرحاً شعرياً هاماً متميزاً، ربما كان - مع بعض عمل صلاح عبدالصبور الشعري - من أهم التجارب المسرحية الشعرية العربية.

هناك هذا النوع من الشعراء، الذين يحفل شعرهم القصائدي بالمآخذ والعيوب، لكن وضع هذه العيوب فى سياق المسرح الشعري ينقلها كيفياً إلى أداء وظائف حيوية متناغمة، تجعل الإضافة المسرحية الشعرية لصاحبها أبرز من إضافته الشعرية القصائدية. وأظن أن ذلك ينطبق - بدرجات مختلفة - على شعراء من أمثال نجيب سرور وممدوح عدوان وسميح القاسم ومحمد الماغوط.

أما «ثورة الزنج» فهي واحدة من أهم نصوص معين بيسو المسرحية، قدمها الشاعر (كما قدمها المسرح القومي المصري) منذ أكثر من عشرين عاماً (١٩٧٠).

(٥)

تنهض مسرحية «ثورة الزنج» على التناظر (أو التداخل) بين ثورة الزنج التى قادها عبدالله بين محمد ضد الخليفة المعتمد فى القرن الثالث الهجرى، وبين الثورة الفلسطينية (والعربية بعامة) فى القرن العشرين. ومن خلال هذا التناظر، يقدم المؤلف شتى قضايا ورؤاه الراهنة.

التراث يدخل الحاضر، فأول ما تكلم به عبدالله بن محمد قوله (المعتمد بأمر الله قتلنى مره / وقتلت على أيدي وراقيه فى القرن الثالث مره / هاهم قد وضعوا السكين على عنقى فى القرن العشرين / لكنى لن أقتل بعد الآن / لن يغسل وجهى لن يُصبغ ويُعلق / فى حبل غسيل بعد الآن / الدم والخبز وعنقى والسيف / بينى أنا عبدالله / وبينكمو يا قتلَه).

وهنا القضية الرئيسية التى يثيرها النص، «تزييف الوعي والتاريخ»، فصاحب الزنج زيفه السلطان والمؤرخون التابعون للسلطان. وهذا هو حال القضية الفلسطينية

التي زيفها الأعداء والأصدقاء لكنها - شأن صاحب الزنج - ستأخذ مصيرها بيدها، حتى لا يزيفها أحد، وحتى لا يقتلها سلطان أو مؤرخ أو كاتب أو ثوري.

والقتل بالتزييف الفكرى هو أشنع أنواع القتل وأكثرها خسة، لأنه ليس قتلا ماديا تتبدى عناصر الجريمة فيه تبديا ماديا ملحوظا، بل هو قتل متخف، مستتر جبان، قتل الافلات والهرب. (كانوا من قبل يدسّون السم بشريان التاريخ/ ويعاقب أو يهرب من دس السم/ لكن من سوف يعاقب من يقتل بالحبر؟/ من يقتل تاريخا، من يقتل أبطالا بالحبر؟).

وترتبط بتزييف الثورة - الزنجية والفلسطينية - نتيجة أخرى، هي المتاجرة بالثورة عبر الديماغوجية العربية، واستخدامها استخداما انتهازيا يخدم الأغراض الخاصة للمتاجرين، لا يخدم القضية نفسها. تصرخ وطفاء - زوجة عبدالله بن محمد ورمز الثورتين - فاضحة تلك المتاجرة (شعرى قصّوه وباعوه/ أصبح هذى الباروكة أو تلك الباروكة/ أنا فى واجهة متاجرهم تلك المانيكان/ مانيكان فلسطين/ تظهر حين يريدون/ وتغيب عن المسرح حين يريدون) ثم تصرخ (أنا فى طبق القرن العشرين/ أؤكل بالشوكة والسكين).

وتزييف الوعى والتاريخ يعنى - بالطبع - تزييف الثورات، وتشويهها، وهو ما تفعله السلطات والأنظمة الجائرة: إفساد الثورة بتقسيمها وخلق بدائل لها وتكثير وجوهها حتى يتفرق من حولها الناس وينقسموا. هذا رجل السلطان (الرجل التيكروز) يقترح أو يقرر (لنؤلف عبدالله بن محمد آخر/ لنؤلف ولنخرج أكثر من عبدالله/ ولنطلقهم فى أسواق الأهواز وبغداد وأسواق البصرة/ حين يصير هنالك أكثر من وجه/ أكثر من سيف ولعبد الله بن محمد/ فعبيد البصرة لن تعرف من تتبع من؟). هذا هو بالضبط ما يصنعه النظام العنصرى الصهيونى، وما يصنعه بعض الحكام العرب: خلق أكثر من عَلم وأكثر من ثورة وأكثر من زعامة، حتى تتبدد الجماهير الفلسطينية وراء هذا التعدد.

وتتنوع سبل التزييف، ليظهر منها الإفساد المالى والنفسى والإعلامى للثورة والثوار. تصيح وطفاء فى عبدالله (هل أصبح رأسك ورقة نقد؟/ أم أصبح طابع؟/ هل صار غلاف كتاب/ تطبع منه آلاف النسخ المكرورة؟).

إن درسا بليغا من دروس هذا النص يريد أن يقول لنا أنه مثلما تستمر الثورات يستمر كذلك لصوصها وسماستها. هؤلاء الذين يتعيشون على كل وضع ويقتاتون من

كل مأزق ويركبون كل موجة (عطارا كنت بسوق البصرة/ عطارا كان يبيع الحناء/ ويقول:
دماء الشهداء/ كنت تغش الماء/ والآن تباع رماد المحترقين المذبوحين بدير ياسين/ مقبض
سيف من حطين/ عقد من خرز/ كان يطوق يوما عنق جواد صلاح الدين).

لكن الثورة مستمرة، برغم هذا النقد اللاذع الذي يوجهه شاعرنا - ابنها - إليها،
مستمرة: إذا تخلصت من هذه العورات التي يكشفها الفنان عورة بعد عورة. (وظفاؤك
لن تخلع خاتمك من الاصبع/ لن تلقى بالخاتم في كأس عدوك/ وذراعى يا عبدالله بن
محمد/ لن تحمل وشم عدوك/ وشفائر شعري لن أجدها/ حبلا يلتف على عنقك/
أوسوطا يجلد ظهره/ طائر بأكشائي يا عبدالله بن محمد/ سيظل يرفرف حتى
ينطلق وفي منقاره/ حبة قمح من طاحون البصرة/ حبة قمح يلقيها باسم الزنج
وثورتهم/ في طاحون القرن العشرين).

- ٦ -

تعدد زوايا الموازنة التي يقيمها معين بسيسو بين ثورة الزنج في القرن الثالث
الهجري وبين الثورة الفلسطينية في القرن العشرين:

أ - تناقض الشرط الذاتي والشرط الموضوعي: (كأسك طفحت/ لكن لم تطفح كأس
الزنج/ وكأس البصرة بعد/ لم يطفح دجلة بعد/ مازالت فأس الزنج ترفرف/ كالطائر
فوق القيد/ والطائر ينخفض ويرتفع ويخشى/ أن يضرب بجناحيه القيد).

ب - تناقض الثورة والدولة: يقول عبدالله بن محمد وهو يعي درس الثورة المجهضة
(أنا أعلم لكن بعد فوات الوقت/ استيقظ ورؤوس حراهمو تجرح عنقي/ أن الثورة
والعرش/ لا يلتقيان على مائدة واحدة يا وطفاء/ أعلم بعد فوات الوقت/ أن الثورة/
ليست أبداً تلك الشجرة/ تتدلى من فرع الشجرة/ تخطفها قبل يد السلطان الجائر/ يد
ثائر/ يحلم أن يصبح سلطاناً آخر/ أعلم قبل الموت/ أن الثائر يهلك لو سقطت من يده
الجمرة).

ج - حصار الثورة وانقسامها: تقول وطفاء (أين سأمضي يا عبدالله بن محمد/
والسيف أمامي وورائي/ والثورة كغزال يعدو/ تتبعه كل كلاب الصيد). (هل قدر
الثورة أن تمضي/ تغرس ساعدها في هذى الأرض/ وتزرع ساعدها الآخر/ في تلك
الأرض؟). (هل قدر الثورة أن تلد الطفل الأول للسكين/ والطفل الثاني للسكين/
وكمين بعد كمين/ يُنصب للطفل الثالث).

د - تجاوز الحصار والانقسام بالوحدة وبالجماهير: (لو تقع على وجهك عيناي / لو
هذى الصليبان العشرة تتجمع / فى مرآة واحدة يا عبدالله / أبصر فيها وجهي / يبصر
فيها طفلك وجهه / لو هذى الصليبان العشرة تتجمع). ثم تتوجه وطفاء لجمهور
المتفرجين صائحة (لكن أنتم / أنتم / هل تنتظرون وأنتم فوق مقاعدكم / معجزة
الميلاد؟ / أن تلد البطة بطلا أم أن تتجمع هذى الصليبان / بضربة سكين / بيدي جنى
يخرج من مصباح علاء الدين). (لا معجزة فوق المسرح). (مدوا أيديكم بالمعجزة الآن /
مدوها بالمعجزة الآن / ولتتجمع هذى الصليبان / ولتتجمع هذى الصليبان).

(٧)

تحفل «ثورة الزنج» بالعديد من القيم الفنية. لعل أول هذه القيم الفنية هو ما أشرنا
إليه من قبل مؤكدين على نجاح المسرح الشعري عند بسيسو فى توظيف ما قد يعد
مثالب فى النص القصصى. كما أن مفردات من نوع (التيكرز، جبل الغسيل،
المانيكان، الباروكة، ديناميت، الشوكة والسكين، المكياج، براقو، ستوب، وديكور،
جواز سفر، أمشاط، مسدس) وغيرها مما يمكن أن يعد فى نص القصيدة تزيّدا وإثقالاً
وفذلك، تأخذ فى الاطار المسرحى وظائف حية، وتشارك فى خلق دلالة ملحوظة على
اتصال الماضى بالحاضر أو تداخل الأزمنة.

كما أن المنطقية الزاعقة فى مقطع يقول (حين يكون هنالك يا عبدالله بن محمد /
رجل واحد / رجل يملك / كل الدنيا / لابد وأن تحمل كل خلا خيل امرأتك / أقراط
مرأتك / أن تحمل لحملك / أن تحمل عظمك / أن تحمل أغلالك للحداد / كى يطررها لك
سيفا) ربما تجافبها القصيدة، لكنها فى إطار حوار مسرحى تصبح جزءاً من نسيج
أكبر، موظفة ومقبولة.

من ملامح المسرح الشعري البارزة عند معين بسيسو محاولته الدائمة كسر
«الإيهام» المسرحى، ولعله فى ذلك يكون من أوائل المسرحيين العرب الذين حاولوا
كسر الإيهام المسرحى - انتهاجا لأسلوب بريخت - فى العلاقة بين العرض
والواقع. ويتمثل ذلك فى عديد من العناصر: منها ما يقدمه المؤلف من إشارات يذكر
فيها أن (الممثلين من خلف الكواليس يدفعون عرباتهم اليدوية ويقومون بتغيير
الديكور ويطعمون الديكور الجديد)، وحديث الشخصيات الدائم للجمهور فى صالة
العرض، وتعليمات المؤلف التى يطلب فيها «تمثيل» الواقعة لا تجسيدها، مثل (فى
الركن الأيسر وطفاء وكأنها مشدودة بحبال غير مرئية إلى كرسى).

وهناك استخدام الأقنعة المتغيرة، وتبادل الأدوار والشخصيات، وتحريض وطفاء لجمهور المتفرجين - فى نهاية العرض - على النهوض والتحرك للثورة. كل هذه العناصر تساهم فى أن يبتعد مسرح معين بسيسو عن الطابع التقليدى للمسرح بحكايته ومقدمتها وذروتها وانفراجها. وليس هناك تقيد بالزمان والمكان والحدث، بل اندماج وتداخل بينهم جميعا، وليست هناك محاكاة حرفية للواقع فهذا مسرح لا يريد لمتفرجه أن يستغرق فيغرق فى الحدث مندمجا ومنخرطا، بل يريد أن يتحرك ويفكر ويعى، محتفظا بمسافة بينه وبين العرض، تمكنه من إعادة إنتاجه فى عقله وروحه، ليتخذ من الواقع الذى يشخصه العرض موقفا نقديا أو نقضيا واعيا.

ومسرح بسيسو يقدم كل ذلك، فى إطار فانتازى واضح، وسياق غرائبى صادم تصبغهما معا روح ساخرة مرة، ومعرفة كبيرة بتكنيكات المسرح وحيله وطرائقه الفنية (صندوق الدنيا، القناع، البلياتشو)، ليلخص ببساطة، مريرة، مأساة شعبه وثورته:

«من يبكى أكثر؟

رجل يشهر فى القرن الثالث سيفاً ويموت؟

أم رجل فى القرن العشرين

لا يعرف كيف يموت؟

من يضحك أكثر

بلياتشو القرن الثالث أم بلياتشو القرن العشرين؟

لنصور وجه فلسطين».

(٨)

سلام على معين بسيسو: الشاعر والرجل الثورى الذى «اندمج» فى ثورته، ولم يكسر - بينه وبينها - «الإيهام» لحظة، ودفع بسبب هذا الاندماج غير البريختى أشماتاً عديدة، كان آخرها حياته ذاتها.

(١٩٩١)

«أحفاد شوقي» :

عالم يولد من عالم يموت

يعد كتاب «أحفاد شوقي» للشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى (الصادر مؤخراً عن دار الخازندار بجدة) واحداً من الجهود القليلة التى قدمت باتجاه إضاءة شعر التجربة الجديدة فى مصر ، التى اصطلح على تسميتها: شعر السبعينات.

و«أحفاد شوقي» يحفل بجملة من المميزات الجديرة بالإشادة والإعلاء. لعل أولها أن هذه المساهمة، ربما كانت أول جهد كبير متكامل، جاد وتفصيلى، حول شعر السبعينات فى مصر (لا نتجاهل بالطبع العدد الخاص من مجلة «ألف»، وملف مجلة «الشعر»، وكتابات إدوارد الخراط المتعددة، وكتابات د. جابر عصفور ود. صبرى حافظ ود. عبد المنعم تليمة، وغيرها).

ويزيد فى أهمية مساهمة حجازى فى «أحفاد شوقي» أنها لم تكن مطلوبة منه، وهو الشاعر، بقدر ما كانت مطلوبة ومنتظرة من النقاد المتخصصين، الذين ينبغى أن تكون قراءة الشعر ونقده ودرسه عملهم الدائم وأمانتهم المستمرة.

كما تأخذ هذه الإضاءة قيمتها الإضافية من كونها صدرت من رائد كبير، كان يمكنه - مثلما فعل بعض الرواد - أن ينعزل فى برج ريادته ويتعالى على التجارب الجديدة، ويتهمها بالهرج والعبث، ويأنها لن تتخطى عمل الرواد مهما قدمت، خاصة إذا كان هؤلاء الشباب يصرحون - بالشعر أو بالنثر - بأنهم يسعون لتخطى جهد الرواد، إلى مناطق مبتكرة وإضافات غير مكررة.

لقد احتشد حجازى لهذا الشعر، جعل يقرأه فترة متتابة من الزمن، وقد نشرت مقالات الكتاب، قبل صدورها هذا، فى سلسلة متصلة بجريدة «الأهرام»، استغرقت بضعة شهور متتالية.

* * *

كان من الطبيعى، إذن أن تتسم مساهمة حجازى برحابة واسعة وبإدراك عال، فها هو يبدأ بأن يقرر أننا لن نعرف هؤلاء الشعراء إذا فرضنا عليهم ذوقنا وطلبنا منهم أن يكتبوا لنا الشعر الذى تعودنا عليه عند من نعرفهم من الشعراء.

ثمة إيمان مبدئى بتغير الذوق الشعرى والجمالى، يغذيه إيمان مماثل بتغير الزمن والواقع بين حاضر هؤلاء الشعراء وحاضر السابقين من الرواد.

إن الشاعر الكبير، فى معالجته الرحبة، يرى أن واجبه (وواجب القراء والنقاد والمثقفين) هو أن يقترب من لغة هؤلاء الشعراء وأن يتسلل إلى عالمهم وأن يفرح بما يضيفونه إلى لغتنا من شعر ربما رأيناه بعيدا أو غريبا.

وعلى الرغم من أنه يتفق مع بعض النقاد (من خصوم هذه التجربة الجديدة خاصة) فى أن هؤلاء الشعراء الجدد قد نشأوا فى ظل ظرف غير صحى وأوضاع غير مواتية، أى فى «الزمن الميت» أو فى «الأرض الخراب» - بتعبيره - وأن شعرهم ولد فى سنوات الفجيعة فهو لا يملك الفرح، ولا يملك اليقين لأنه نشأ فى الشك، ولا يعرف الرضى لأنه عاش فى اليتيم والمسغبة. أقول على الرغم من اتفاقه مع بعض النقاد فى توصيف هذه النشأة المتزلزلة لشعراء السبعينات فإنه يستخلص من ذلك نتيجة مختلفة كل الاختلاف عن النتيجة التى استخلصها أولئك النقاد. استخلاص حجازى هو أن ذلك يقتضى من القراء والنقاد واجب تفهم هذه التجربة والاقتراب منها بفاهيم جديدة، وبروح واسعة، وبأدوات غير الأدوات القديمة، لأن هؤلاء الشعراء «هم شعراء مصر» وهم «مستقبل الأدب ومستقبل اللغة ومستقبل الوطن» على ما فى شعرهم، بالطبع، من عيوب اليتيم وآفاته. بينما كان ذلك معناه عند النقاد الفاشلين أن هؤلاء الشعراء الذين نشأوا فى الخراب والاضطراب وانقلاب الحياة المصرية والعربية يجب أن يستبعدوا من زمرة الشعراء بل من زمرة الأصحاء عقليا!!

* * *

هكذا لا يجد الشاعر الكبير الرائد حرجا من أن يقرر أن هؤلاء الشعراء الجدد هم شعراء مصر وهم مستقبل اللغة والوطن، ولا يجد حرجا فى أن يقرر أن بين هؤلاء الشعراء من يتقن لغته إتقاننا «ربما عز على بعض المخضرمين وبعض القدماء السابقين» بل أنه لم يتخرج من أن يرى أن «بعض الشعراء المصريين الجدد قد حققوا، باستخدامهم اللغة استخداما خاصا فريدا، طفرة نوعية يبدأ بها تاريخ جديد للشعر يختلف عن تاريخه القديم، وإن ظل امتدادا له».

ولقد تجلّى هذا الحس الديمقراطى فى الإبداع وفهمه عند عبد المعطى حجازى فى أكثر من مجال وأكثر من قضية، لنجده يدفع - عبر قراءته الذكية وتأويلاته اللامحة -

أكثر من اتهام ألصق بشعراء السبعينات من غير بصر أو بصيرة حتى وإن كان له عليها بعض المآخذ والتحفظات. وفرق بين منطلقين: منطلق يرى أن هذه المآخذ تنفى الشعر والشعراء من الأصل وتجعلهم مجرد متلهوسين موتورين، ومنطلق يرى أن هذه المآخذ هي كالأعشاب الضارة على جانبي نهر عميق ثر أصيل.

فهو لا يستنكر اللعب بالألفاظ فى شعر هؤلاء الشعراء ويرى أن معظمه لعب حاذق يذكرنا بأساتذة العزف المنفرد فى الشعر والموسيقى والغناء والتصوير والرقص، وأن كثيرا منه هو «استعراض لجمال يتقلب بحرية فى أوضاع شتى كلها فائن، واحتمالات تتصاعد وتتعدد كما يتصاعد ويتعدد الصوت الشجى القادر من القرار إلى الجواب». ويوضح أن كثيرا من اللعب بالأصوات - عندهم - ليس إيقاعا خالصا، بل هو إيقاع دال حيث يقترح الصوت دلالة تشد إليها ما يلائمها من أصوات، ولكنه - مع ذلك - ينتقد بشدة الحالات التى يصبح فيها اللعب بالألفاظ والأصوات مجرد زخرفة سطحية مبذولة.

ويصل هذا الحس الديمقراطى عند حجازى إلى ذروة من ذراه العالية حينما يؤكد - وهو يتحدث عن قصيدة النثر - ضرورة تفهم الحاجة العميقة الملحة التى تجعل إنتاج هؤلاء الشعراء الجدد مختلفا عن النماذج المستقرة والأنماط السائدة التى يعارضها أدباؤنا وشعراؤنا معارضة منتظمة بنصوص تعتمد على لغة شخصية أقل زينة وصحة وأكثر صراحة وحساسية.

* * *

ولابد أن حجازى قد باغت كثيرا من النقاد الكسالى الذين يطيب لهم - استسهالا أو جهلا أو تأمرا - أن يصفوا شعر التجربة الجديدة بأنه مقطوع عن تراثه، وأن مرجعيته غريبة أوربية. وذلك حينما اعتنى، طوال فصول الكتاب، بعقد الصلات تلو الصلات بين عمل هؤلاء الشعراء الجدد وبين أسلافهم الأقربين والأبعدين، وتراثهم القريب والبعيد، سواء كانت هذه الصلات صلات تواز أو تقاطع أو مشابهة أو معاكسة أو تطوير أو مناقضة. هكذا فعل فى معظم ما عاجله من قضايا فى شعر هؤلاء الشعراء الجدد: فى رؤية العالم، فى اللعب على الأصوات والألفاظ، فى استخدام الحروف شعريا، وغير ذلك من قضايا فكرية وفنية. بل إنه لم يعاكس فى هذه المسألة النقاد الكسالى فقط، بل عاكس كذلك بعض الشعراء الجدد أنفسهم، حينما لم يصدق زعم

بعضهم - فى الخطاب النظرى - بالانقطاع عن تراثه والانسلاخ عن الأسلاف جميعا،
وحيثما أوضح أنه «لا يستطيع شاعر جديد أن يتحرر تحررا كاملا من تأثير الشعراء
الذين سبقوه».

والحق أن «أحفاد شوقى» يثير - بجديته وسبقيته - عددا من القضايا، التى تفتح
الشبهة الجادة للحوار الجاد الذى يغنى الحياة الشعرية المصرية والعربية، مثلما يغنى الشعراء
الجدد أنفسهم، ويساعدهم على تجاوز الأخطاء والمثالب وتأكيد وتطوير المنجز والصواب.

* * *

لماذا أحفاد «شوقى» بالذات؟

لاشك أن هناك معانى أراد حجازى تأكيدها باختيار هذا العنوان بالذات،
وباختيار هذا «الجدة» لهؤلاء الأحفاد. من هذه المعانى أنه يريد أن يشير إلى أن مصر
قد أنجبت علما من أعلام الشعر العربى فى كل عصوره هو أحمد شوقى. ومن هذه
المعانى أنه يريد أن يرد بذلك على الزاعمين بأن مصر ليس فيها شعر كبير. ومن هذه
المعانى أنه يريد أن يصل الشعراء الجدد بأسلافهم ليؤكد على التواصل لا الانقطاع،
ومن هذه المعانى أنه يريد أن يقول إن هؤلاء الشعراء الجدد - بما أنهم أحفاد شوقى -
أبناءؤه هو نفسه (حجازى) وأبناء جيله.

وكل ذلك حق صحيح.

ولكن يبقى السؤال: لماذا أحفاد شوقى بالذات؟ ولماذا لا نكون - مثلا - أحفاد أبى
تمام أو جبران خليل جبران؟ وإذا كان لابد لنا من «جد» مصرى، فلماذا لا نكون أحفاد
بن الفارض أو إبراهيم ناجى أو محمود حسن اسماعيل؟

والواقع أن صلة القربى التى تربط بين الشعراء الجدد وبين المتنبى أو ابن عربى أو
جبران أو على محمود طه هى أوثق من صلة القربى التى تربطهم بشوقى.

* * *

من الأفكار الرئيسية التى تبدت فى مواضع عديدة من الكتاب فكرة حجازى عن
أن الشعراء الجدد يقولون بالقطيعة التامة عن التراث والانفصام الكامل عن السابقين،
وأنهم يرفضون كل ما سلف، وأنهم أعلنوا «أنهم جيل بلا أباء»، وأن شعرهم «مقطوع
الصلة بالشعر العربى كله»!

والحق أن هؤلاء الشعراء الجدد لم يروا الأمر على هذا النحو القاطع الباتر من الانفصال والقطيعة، حتى وإن كان بعضهم قد اشتط به التعبير مرة أو بعض مرة. فالموقف الأشمل والأثبت لهؤلاء الشعراء هو الاتصال والانفصال، التمثل والتجاوز، أى القطيعة الجدلية الصحية التى تسم كل علاقة صحية بين كل لاحق وكل سابق.

وقد تجلّى هذا الموقف الجدلى السليم فى شعر وكتابات هؤلاء الشعراء، ولست فى حاجة إلى تعيين أمثلة - من الشعر والمقالات والأفكار النظرية - تبين هذه القطيعة الجدلية (التمثل / التجاوز) عند هؤلاء الشعراء . ويكفى أن أشير، سريعا، إلى عودة عبد المنعم رمضان للمتصوفة، وعودة حسن طلب إلى التراث الشعرى القديم، وإلى كتاب «الوتر والعازفون» لكاتب هذه السطور، وشهادته عن صلاح عبد الصبور، وافتتاحية العدد الحادى عشر من «إضاءة ٧٧» عن أمل دنقل، وعودة محمود نسيم إلى أسطورة العبرانيين فى سيناء، وغير ذلك مما يؤكد التواصل مع التراث القريب والبعيد، فى نفس الوقت الذى تتجسد فيه القطيعة معه فى المعالجة المختلفة وفى طرائق الأداء ومناهج النظر، ومن ثم اختلاف النتائج الفكرية والشعرية. (وقد ذكر حجازى نفسه نماذج وأمثلة أخرى عديدة على هذا الاتصال العميق).

أما القطيعة الكاملة، الجامعة المانعة، فهى ما لم يقل به أحد، وما لا يستطيعه أحد، فضلا عن أنها فكرة مستحيلة، نظريا وتاريخيا وشعريا. وقد أوضح حجازى ذلك بجلاء حينما أكد أن الشعر فن لغوى، ومن ثم فإننا نستطيع أن نخلع على المفردات إيعاءات ودلالات جديدة، وأن نستخدم تركيبات متحررة، وأن نعيد تشكيل الأوزان، وأن نتحرر من وحدة القافية، بل نستطيع أن نتحرر من الأوزان كلها، وأن نكتب شعرا مرسلا لا قافية فيه، لكننا مهما توسعنا فى تحميل الكلمات ما لم تكن تحتل من المعانى، مضطرون إلى الإبقاء على علاقة تجمع بين المعنى الأصلى والمعنى الجديد.

وحيثما أشار إلى أنه يمكن أن يفهم فكرة القطيعة هذه بمعنى أن الشعر الجديد لا يحاكي الشعر السابق ولا يلتزم بقواعده، وإنما هو شعر مفتوح للتجربة طامح إلى مزيد من التميز والتفرد، أما القطيعة بالمعنى الحرفى لها فوهم لا يمكن أن يتحقق، ولو تحقق لكف الشعر عن أن يكون شعرا.

شعر المعاصرين، إذن، هو تجسيد «لعالم يولد من أحشاء عالم يموت».

* * *

اشتملت مقالات الكتاب على دراسة لشعر شاعر عمودي (هو د. عبد اللطيف عبد الحليم)، أدرجه حجازي ضمن دائرة شعراء السبعينات وأحفاد شوقي، وهو الأمر الذي جاء نشازا على سياق موضوع الكتاب (بصرف النظر عن القيمة الفنية للشاعر نفسه). وربما كان د. عبد اللطيف عبد الحليم، حقا، حفيدا من أحفاد شوقي، لكنه من المؤكد ليس شاعرا من شعراء السبعينات أو من شعراء التجربة الجمالية الجديدة، الذين يدور الكتاب حول عملهم الشعري. فشعراء السبعينات - على عدم دقة المصطلح تماما - هو مصطلح بعيد عن المفهوم العقدي أو العمري أو الزمني، وإنما هو - كما يعرف شاعرنا الكبير بالطبع - مصطلح فني اتفق الكثيرون على أنه يشير بالتحديد إلى تجربة شعرية مغامرة ذات خصائص فنية مغايرة عما ساد الساحة الشعرية، تحاول أن تتخطى، لا الشعر العمودي فحسب بل تجربة الشعر الحر نفسه كذلك.

وعلى ذلك، يصبح إدراجه ضمن هذا السياق في غير محله. وربما كانت دوافع حجازي في هذا الإدراج مفهومة، فهو لا يريد أن يبدو غير متوازن الإلمام بالحياة الشعرية المصرية الراهنة، ولا يريد أن يبدو متجاهلا الشعر العمودي - إذا كان جميلا - أو منحازا إلى كل ما هو غير تقليدي، مما قد يؤثر على مصداقية حديثه كله.

لكن ما حدث هو أن إدراجه عبد الحليم ضمن السياق التجديدي قد ألقى بظلال من اللبس على هدفه بأسره، هذا الهدف الذي هو تقديم تجربة شعرية جديدة، مغايرة ومغامرة إلى جمهور من القراء مازال لا يعرف الكثير عنها، ومازال لم يتفاعل معها التفاعل المطلوب بين الشعر والقراء.

وشاعرنا الكبير، الذي يؤمن بالعلاقة الوثيقة بين الأشكال الشعرية وبين عصورها التاريخية وحقبها الزمنية (وهو ما دفعه إلى المشاركة في خلق شكل شعري جديد لتجسيد عصر جديد) يعرف بلا ريب أن عمودية الشكل الشعري التقليدي ليست مجرد آنية زجاجية تصب فيها الأزهار أو تصب فيها الطحالب، بل هي تعبير عن رؤية للعالم وفلسفة في الحياة. وإلا لما كان حجازي نفسه قد غادر هذا الشكل - حينما ساهم في قيادة حركة الشعر الحر - إلى أشكال، أي رؤية جديدة، في الشعر والحياة.

وبهذا المعنى، فليس عبد اللطيف عبد الحليم نقيضا لشوقي، كما ذكر حجازي، حتى وإن كان موهوبا «وله معجم خاص ونحو خاص وموسيقى خاصة تميزه كلها عن السائد المستخدم في الشعر العربي المعاصر»، وحتى إن كان يصب في الشكل القديم

(شكل شوقى) أفكاراً معاصرة مختلفة عن الأفكار التى كان شوقى يصبها فى نفس العمود. وحجازى نفسه هو الذى رصد - فى موضع آخر - موت العالم القديم، متسائلاً بحق: فماذا بقى من العالم الذى كان يعيش فيه شوقى؟

* * *

تحدث حجازى، عن قصيدة النشر فى عمل الشعراء المصريين الجدد، فقرر بجلاء أنه «لا توجد قاعدة مقدسة أو تقليد مصون»، مؤكداً حق الشاعر فى الخروج على أى قاعدة.

وعلى الرغم من أنه يصرح بأنه واحد ممن لا يتذوقون الشعر تذوقاً صحيحاً إذا كان خالياً من الوزن، فإنه يعترف كذلك بأن المستقبل لن يكون كما كان بالأمس لشكل واحد أو لذوق واحد، وإنما «المستقبل للتعدد».

لكنه يرى - مع ذلك كله - أن قصيدة النشر شعر ناقص، وينطلق فى ذلك من أن الشعر يقوم على قاعدتين اثنتين هما: المجاز والإيقاع، فإذا خلت القصيدة من الإيقاع - وإن اشتملت على المجاز - صارت شعراً ناقصاً غير مكتمل الشروط.

وشاعرنا الكبير حجازى لا بد يعرف - أكثر منا جميعاً - أن الإيقاع أشمل من الوزن، وأن القصيدة قد تخلو من الوزن الخليلى، لكنها لا تخلو من الإيقاع والموسيقى، إذ الوزن ليس سوى نمط من أنماط هذه الموسيقى مصبوحاً فى نظام، ولكن للموسيقى أشكالاً وصياغات وأنماطاً أخرى عديدة.

وحجازى يعرف - أكثر منا جميعاً - أن المجاز نفسه يمكن أن يحفل بالإيقاع.

ولقد أشار الشاعر الكبير إلى العلاقة الجدلية العميقة بين المجاز والإيقاع، حينما رأى أن الوزن فى حقيقته ليس مجرد شرط شكلى خارجى يضاف إلى اللغة الشعرية التى اتفقنا على أنها لغة مجازية، ولكنه هو نفسه صورة من صور المجاز وأداة أساسية من أدواته.

وهذه فكرة جادة خلاقة، لكننى أود أن أكملها وأعكسها فأقول: إن المجاز - بالمقابل - ليس مجرد صور، بل هو كذلك ذبذبات وتوترات وتقاطعات نفسية وزمنية، وسكنات ومباغطات، وغير ذلك من «إيقاعات» موسيقية لاشك فيها.

وغنى عن الذكر - بعد ذلك - أن نشير إلى أن القصيدة الموزونة نفسها يمكن أن تكون، مع وزنها، شعرا ناقصا هي الأخرى، فغياب الوزن وحده ليس هو الذى يجعل القصيدة ناقصة غير مكتملة الشروط، وعلى ذلك فإن كل قصيدة رديئة - موزونة أو غير موزونة - هي قصيدة ناقصة.

وحينما ينظر حجازى فى مستقبل قصيدة النثر يشك فى أن لها مستقبلا حقيقيا . وهو يبنى هذا الشك على أساس أن قصيدة النثر قصيدة وافدة إلى أدبنا العربى من الشعر الفرنسى. وعليه، فإن الفارق بين خصائص لغتنا العربية وخصائص اللغة الفرنسية يجعل مستقبل قصيدة النثر فى لغتنا صعبا وغامضا.

والواقع أن ذلك الفارق بين خصائص اللغتين ربما كان فى صالح اللغة العربية وشعرها النثرى، لأن غنى اللغة العربية بالأصوات والجرس والاشتقاقات والاحتكاكات اللغوية والصوتية، وبالتراكيب ذات الإيقاع الظاهر والخفى، كل ذلك يفيد القصيدة النثرية فى تحصيل أشكال موسيقية وتحقيق مناخ إيقاعى متنوع، حتى وإن استغنت عن الوزن، أى عن صيغة واحدة محددة من صيغ الإيقاع الموسيقى.

والحق أننا لا بد أن نعيد النظر فى فكرة أن قصيدة النثر مأخوذة أو وافدة من الشعر الفرنسى (ربما كان المصطلح فقط هو الوافد، لا النوع الأدبى). فقصيدة النثر - ككتابة شعرية - عربية أصيلة (بصرف النظر عن غربية وصفها اصطلاحيا)، بل ربما كانت لها جذور عميقة فى الأدب المصرى القديم.

فكثير من كتابات الصوفيين وكتابات على بن أبى طالب وأبى حيان والجاحظ - على سبيل المثال - ليس سوى شعر نثرى بامتياز. وإذا كان العرب الأقدمون لم يروا الشعر إلا فى الشكل العمودى، فإننا لا يجب - ونحن نعيد قراءة وإنتاج تراثنا - أن نسلم بتصنيفهم الضيق ذاك. ذلك التصنيف الذى يعد منظومات ابن عربى العمودية شعرا وهى فى حقيقتها من أردأ الشعر، ولا يعد «الفتوحات المكية» شعرا وهى شطحات من أجمل الشعر!

* * *

تعرض حجازى لقضية استخدام الشعراء المعاصرين للحرف كتكأة موسيقية ومعنوية وفكرية، فبين الفرق بين استعمال الشعراء الجدد لها واستعمال الأقدمين.

فرأى أن الحرف عند المعاصرين أو عند معظمهم لا معنى له فى ذاته ولأرواح فيه، إنه مجرد صوت يستمد قيمته المعنوية أو الإيقاعية من الكلمة التى يدخل فى تركيبها، ومن هنا فقد كان للشاعر المعاصر حرية واسعة تتيح له أن يستخدم اللغة وكأنه أول خالق لها، فهو ليس مقيدا باستعمال معين أو دلالة مسبقة أو مقياس جامد.

لكنه يأخذ على هذا الاستخدام المعاصر أنه نزل باللغة إلى مستوى الأداة الشخصية الوقتية التى يستعملها كل فرد من أفراد المجتمع كما يستعمل مناديل الورق، مما هبط به إلى مستوى اللعب الساذج.

أما القدماء فقد كان للحرف عندهم قيمة مركبة. فالعالم فى نظر العرب السابقين كلمات، أو هو حروف نشأت منها الكائنات، واللغة عندهم وحى وتوقيف، والحرف معنى إلهى ورمز صوفى خالق يفسر الكون كله. واستعمال الحروف - بذلك - هو فلسفة أو نظرية فى الحياة ورؤية للكون والحق والله والإيمان، وطريق للمعرفة الشاملة.

هكذا ينتقد حجازى المعاصرين لأنهم لم يتعاملوا مع الحرف بنفس تعامل الأقدمين معه. والحقيقة أن تعامل المعاصرين مع الحرف لابد أن يختلف عن تعامل الأقدمين، فالحروف عند المعاصرين تقنية فنية جمالية فعلا. وهى لاتأخذ فكريتها أو فلسفتها إلا بالقدر الذى تأخذه أية تقنية فنية جمالية باعتبارها تقنية حاملة رؤية أو فلسفة، ضمن رؤية الشاعر المعاصرة.

لقد كان المغزى الفلسفى للحروف عند الأقدمين جزءا صميما من فلسفتهم المثالية فى النظر للحياة والكون، وليس الأمر عند الشاعر المعاصر كذلك.

وهنا لابد أن نستدرك ونقول: إن تصور العالم باعتباره كلمات أو حروفا نشأت منها الكائنات لم يكن تصور كل الفكر العربى القديم، بل كان - فقط - تصور الفرق المثالية اللاهوتية فيه. فلقد كانت هناك فى الفكر العربى القديم فرق لاترى العالم كلمات ولاترى أن اللغة وحى وتوقيف، بل ترى أنها تواضع واصطلاح واستخدام يتغير بتغير أصحابها المستخدمين. وعلى أى حال، فانه إذا كان الحرف جزءا من «اللاهوت» القديم، فلقد صار اليوم جزءا من «الناسوت» الشعري الوضعى بحق. وليس فى ذلك تصغير للغة أو تقليل من شأنها، فهو لا يعدو نزع القداسة عنها، وخلع ارتباطها بالسماء لربطها بالأرض.

إنه، إذن، اختلاف رؤية الحياة بين الشاعر القديم والشاعر المعاصر، فليس فى استطاعة الشاعر المعاصر، ابن الحياة الاجتماعية والحضارية الراهنة، أن يرى أن أصل العالم هو الكلمات، أو أن الحرف هو الطريق إلى المعرفة الحقّة أو إلى الله.

وشبيه بهذا السياق، ما قيل عن استخدام الشعراء الجدد للغة الصوفية وأجوائها وتعبيراتها، فقد أخذ بعض النقاد على التجربة الجديدة أنها استلهمت اللغة الصوفية من غير أن تستلهم الفلسفة أو الرؤية الفكرية المتكاملة التى تجسدها هذه اللغة، والحق أنه كان - ولا يزال - مأخذا غير مقبول، فليس المطلوب من الشاعر المعاصر استخدام اللغة الصوفية بألفاظها وبرؤيتها الفكرية جميعا. ذلك أن الرؤية الفكرية الراهنة للشعراء الجدد المعاصرين جد مختلفة عن رؤية أهل الصوفية القدماء.

فنحن لسنا صوفيين، إنما نستخدم اللغة الصوفية - وغيرها من لغات - كتقنيات فنية وكرؤى جمالية وطرائق لحرية المخيلة، لنشحن هذه التقنيات والطرائق برؤانا المعاصرة وقضايانا الراهنة، ولنصنع بها - وغيرها من لغات وطرائق - فلسفة جديدة هى بنت لحظتنا التاريخية الحاضرة.

ومع ذلك، فإن استخدام المعاصرين للحروف ليس خلوا من الدلالات الفكرية، هذه الدلالات التى أضاء حجازى بعضها بقراءته لمغزى هذه الحروف عند بعض الشعراء الذين يعتمدون عليها أحيانا فى بعض عملهم الشعرى كخصيصة فنية وفكرية على السواء.

ذلك كله لا يعنى، فى نفس الوقت، أننا نستل اللفظة أو الحرف بدون دلالتها كلية، أو أننا نستخدم اللغة استخداما مجانيا، فليس ذلك فى إمكان أحد، إذ لا شك أن بقايا الدلالة أو أرضيتها الأولى ستظل عالقة باللفظ أو بالمصطلح، تشيع مناخا أو ظللا من الإيحاءات الخلفية التى يريد بها الشاعر المعاصر تبطين ما يقدمه من مناخات وظلال معاصرة.

وهذا هو اختلاف المعاصرين عن السابقين. وليس معنى أن الحروف كانت جزءا من فلسفة دينية وكونية وسحرية عند القدماء، أنهم سبقوا المعاصرين وكانوا فى اللعب على الحرف «خير اللاعبين»، أو أن الحروف أمة من الأمم تتحكم فى الطبيعة وتسخرها للإنسان، أو أنها - كما قال ابن عربى - أئمة الألفاظ.

على أن القيمة الباهرة فى تعرض حجازى لهذه القضية هى أنه وضع يده على أصول وجذور استخدام الجدد للحروف فى تراثنا القديم، معطيا بذلك درسا بليغا لأولئك النقاد الذين لم يلتفتوا - جهلا أو تجاهلا - إلى هذه الأواصر الصحية العميقة، واكتفوا بإدانة عمل الشعراء الجدد والاستخفاف بتجريبهم الحروفى، بل ونسبته - وهنا العجب - إلى مصادر غريبة!

وما لم يرد حجازى أن يستطرد فيه - فى هذا الصدد - هو أنه كانت هناك فى التاريخ الإسلامى فرقة إسلامية (سياسية فكرية فلسفية دينية) يطلق عليها: «الحروفيون». كان أهل هذه الفرقة يستخدمون الحروف فى طرح فكرهم الدينى الفلسفى السياسى (كانوا على صلة بالقرامطة والشيعة والمتصوفة) بطريقة تجعلهم بعيدين عن أيدي السلطات. وقد تتبعتهم السلطة الأموية وطاردهم، باعتبارهم جماعة فكرية معارضة، وقتلت زعيمهم (أبو على الحروفى) وظلت بهم حتى صفتهم تصفية شبه نهائية.

وبالطبع، كان لابد أن يغفلهم التاريخ الرسمى - الفكرى أو الأدبى - بسبب صلاتهم السياسية المناوئة، كما أغفل كل الحركات المعارضة فى تاريخنا الفلسفى والأدبى على السواء!



ناقش حجازى، فى مواضع عدة، علاقة الشعراء الجدد بالواقع، وما نود أن نقوله هنا هو أن الشعراء الجدد لم ينفوا أو ينكروا أن الواقع أصل الفن. (كيف ينكرون ذلك، وهم يرون أن الواقع أصل كل نشاط وكل عمل وكل معرفة؟). كما أن هؤلاء الشعراء الجدد لم يروا أن الشعر وحده هو رسالة الشاعر وغايته، وأن الشعر هو «جمال خالص ليس فيه نفع عملى» كالجوهرات التى لا تصور واقعا ولا تعبر عن عاطفة، أو كالزهرة التى لا نأكلها ولا نطلقها فى صدور الأعداء.

والحق أن فكرة الشعر كزهرة نتأملها ونشم رحيقها بدون أن نسأل عن جدواها العملية، ليست فكرة الشعراء الجدد، بل هى فكرة طه حسين، قال بها أثناء معركته النقدية مع أصحاب النقد الأيديولوجى فى منتصف الخمسينات (محمد مندور ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس).

وقد تشكك حجازى نفسه فى هذا الزعم استنادا إلى شعر الشعراء الجدد أنفسهم. وحقا فعل، ذلك أن ما قصده الشعراء الجدد هو أن الواقع هو أصل كل فن، لكن ذلك

لا يعنى محاكاة الفن للواقع وتقليده، فالشعر لا ينتج واقعا مماثلا للواقع المرئى مماثلة حرفية فوتوغرافية، إنما ينشئ واقعا شعريا رامزا لهذا الواقع المرئى.

كما أن الإنسان - عند الشعراء الجدد - هو غاية الشعر والشاعر، ولكن ذلك لا يكون عبر المواعظ الأخلاقية والخطب المنبرية، بل عبر إطلاق ملكات الخيال والتأويل والحرية عند الشاعر والقارئ (أى الإنسان) على السواء.

وعلى ذلك فالشعر بصور واقعا ويعبر عن عاطفة، لكنه ليس الواقع الماثل وليست العاطفة المبذولة. والشعر - عند هؤلاء الشعراء الجدد - نافع، لكنه نافع من حيث هو جميل. إن هؤلاء الشعراء الجدد يرون أن الشعر قد انتقل من أن يكون «جماله فى نفعه» إلى أن يكون «نفعه فى جماله» (كما علمنا يوما، بحق، د. عبد المنعم تليمة). فالجمال منفعة.

وقد أضاء حجازى هذه الفكرة بصياغة مبتكرة حينما قال إن الشعر الجميل يستمد روعته من جمال ما يعنيه، أو من معنى ما يتجمل به، وهذا الشق الثانى من الجملة «معنى ما يتجمل به» هو ما أراد الشعراء الجدد أن يركزوا عليه، بعد أن ساد لقرون طويلة الشق الأول منها على روحنا وذائقتنا الشعرية «جمال ما يعنيه». وحين قال إننا يمكن أن نفهم جملة «الشعر لا يعنى» إذا كان المقصود بها أن المعنى فى الشعر يختلف عن المعنى فى النثر، فالمعنى فى الشعر مركب غير مباشر يخاطب كل قوى الإنسان وملكاته.

والخلاصة هنا هى:

أ- إن المعنى فى الشعر كامن، مركب، تأويلى، متعدد.

ب - وإن الجمال فى الشعر هو معنى.

* * *

ويخيل إلى أن حجازى فى هذه القضية كان يناقش - عبر الشعراء المصريين الجدد - أفكار ونظريات ومدارس (وناسا آخرين)، أما نحن الشعراء المصريين الجدد، ففكرتنا الأساسية هى - بالدقة - أن المعول فى الفن ليس - فقط - على ما تريد أن تقوله، بل أنه - كذلك، وربما أساسا - على كيفية قول ما تريد أن تقول، وأن هذه «الكيفية» هى التى تميز الشعر الرفيع عن الشعر الضحل.

ودليلنا على ذلك كله أن حجازى وجد مصداقا لكلامه من شعر الشعراء الجدد أنفسهم، فراح يؤول المعانى ويقدم قراءته الخاصة المبدعة لرموزهم وتقنياتهم، ويستخرج كالفواص المحب ما فيها من «معان» وما تزخر به من دلالات ورؤى مفتوحة متنوعة الدلالات تتأبى على المعنى المغلق الواحد الوحيد، وتناقض الدلالات اليتيمة المستبدة. وذلك لأن فن الشعر - كما أكد حجازى نفسه - هو فن صرف اللغة عن أداء وظيفتها العادية كوسيلة لنقل المعلومات والأخبار وتحقيق التفاهم والاتصال، والشاعر «يجعل الكلمات شبكا ينشرها على العالم ويصطاد بها معانيه السرية المجهولة».

أليست جملة حجازى هذه قريبة الشبه بجملة ماكلش الشهيرة التى اتخذها الشعراء الجدد مبدأ من مبادئهم الجوهرية: «الشعر هو اصطلياد العالم فى قفص الشكل»؟.

«أحفاد شوقى» كتاب قيم مثير للحوار الحى. وهو - فوق ذلك - مبادرة كريمة كبيرة من شاعر كبير ما كان أغناه عن أن يبادر بها. ولا يعادل امتنان الشعراء الجدد تجاه هذه المبادرة سوى أن يسعى هؤلاء الشعراء بكل الجهد إلى أن يكونوا عند حسن ظن هذا الرائد، الذى يرى أنهم سيقدمون للشعر الكثير، والذى جلب على نفسه بسبب هذه المبادرة كثيرا من الضغائن من أصحاب الشعر الصغير والنفوس الصغيرة.

ولقد بلغت هذه الضغائن حدا موتورا، حتى أن مثل هذا الكتاب الهام، المثير للحوار الخصب والجدل المفيد، مر فى حياتنا الأدبية مرور الكرام، من غير أن يتفضل ناقد أو شاعر بمناقشته - تأييدا أو دحضا - واستئناف الحوار حول حاضر الشعر المصرى والعربى ومستقبله.

فتحية للكتاب، وكاتبه.

(١٩٩٤)

جيلان عبد الرحمن :

ابن لومومبا الحزين

الغربة، الوطن، الفقراء. هذه الكلمات الثلاث تلخص تجربة وحياة جيلى عبد الرحمن. الشاعر الذى رحل مخلفاً وراءه سيرة عريضة من سير الشعراء المخلصين الذين تمازجت حياتهم بشعرهم فى نسيج جميل مؤلم.

ترحال لم ينقطع ولم يقر. ولد بالسودان وعاش فى مصر. تنقل بين اليمن والجزائر والعراق يحصل على الدكتوراة فى الاتحاد السوفيتى: بلد بوشكين وليبر منتوف. يقضى شهور مرضه بين مستشفى فلسطين ومعهد ناصر بمصر. بجوار أبيه النيل يسكن المسافر ويهدأ الروح المرتحل.

«حتى قاع الغربة

حتى أسمال الأحزان الجذبه

منكفئاً فوق جدار الوحدة يفرى قلبه

إنسان يقضى هذى الليلة نجه»

منذ اللحظة الأولى تسكنه الغربة ويسكنها، مثلما يسكنها الوطن. أما هاجس التغيير والتجديد والتقدم فهو هاجسه المربط. ولهذا فقد كان جيلى عبد الرحمن واحداً من رواد حركة الشعر الحر فى السودان، مع زملائه: محمد الفيتورى وتاج السر الحسن وسيد أحمد الحردلو ومحمد عبد الحى وكمال الجزولى وغيرهم.

كانت هذه المجموعة استجابة حية للطاقة الكبيرة التى فجرتها حركة الشعر الحر العربية فى الخمسينيات والستينيات، فواكبتها وأغنتها، فى كثير من منجزاتها المبكرة.

فقدم جيلى ورفاقه شعرا يهز رسوخ العمود الشعرى التقليدى الذى استقر قروناً. وهبطوا بالشعر من السماء إلى الأرض، من الشوق الفردى إلى الحلم الجماعى، من محاكاة الذات إلى محاكاة الملايين المقهورة.

هكذا كانت النقلة الكبيرة، التي يمكن تسميتها - بالتعبير النقدي: النقلة من الرومانسية الفردية إلى الرومانسية الثورية.

«متى يارفقة الكلمة

نجر الليل نصلبه على أجمة

متى يسرى شباب النور فى أعماقنا الهرمة

نشم حياتنا فجرا، ربيعا، موركق النسمة؟»

وتلاحقت التجربة الثقافية والشعرية، عند هذه الكوكبة الرائدة، بتجارب وثقافات مختلفة، وامتزجت الأسطورة المحلية والوطنية بأساطير الأمم والشعوب. وصار شعراء الحرية ومناضلوها فى كل مكان، مادة حميمة من مواد التجربة الشعرية العربية، فيكتب جيلى عن لوركا:

«لوركا يا من أعجزت الموت،

إنى أعجز عن كلمة

لما ساقوك إلى الأجمة

كان سكوتك أبقى ما قلت،

هب لى شيئا يالوركاي

يمشى فى أوصال الناي

يهتف أن أحيا»

أفريقيا هى الأم، والسودان خفقة الفؤاد. أول الدواوين الشعرية، إذن، هو «قصائد من السودان»، مع تاج السر الحسن، ١٩٥٦. فيغنى النيل والنوبة والسحرة المتوهجة:

«حببتى يافرحة المياه بالضياء

فى ليلة نواحة النخيل

والعشب فوق النيل

وثوبك المشجر الجميل

وصخرة ملساء مثل الحوت

تدوسها الأمواج وهى تلطم الرياح

فى صدرها قد حفرت أسماء لا تموت

بسطاء، طيبون، كالنخيل، كالبيوت»

ويحمل الشاعر المنتمى إلى مستقبل بلاده حلم أفريقيا الكبير بالنهوض والنور والفرح،
بالتحرر والاستقلال والتخلص من الأبيض العنصرى، فتلتقى هيروشيما بأفريقيا، ويختلط
حزن الإنسان بحزن الإنسان ويتغنى شعراء السودان بلومومبا، رمزا ومعنى:

«حينما سالت على الليل مزاريب المطر

والضباب الجهم غطى كل أوراق الشجر

شق طفل رجفة السيل وأحزان الشتاء

- منذ عامين أبى يا أم لم يرجع بقمح أو كساء

- فى الضفاف الخضر يا روحى يذر الأفق شهباً

بيته جيش لومومبا

وغدا يأتى إلينا حاملاً سمنا وثوباً»

* * *

وبعد أن غنى لومومبا، درس فى جامعته بالاتحاد السوفيتى، فكانت فترة وجوده
فى جامعة لومومبا فترة خصيبة. ولأنه مفطور على العطاء والعمل، وتواق إلى تقدم
الوطن والإنسان، لم يكتف بدوره كشاعر، على عظمة الشعر وخطورته - فقدم كتاباً
سياسياً هاماً بعنوان «المعونة الأمريكية وأثرها على استقلال السودان» وترجم العديد
من الأعمال الشعرية للشعراء الروس، وحصل على درجة الدكتوراه، وحاضر فى
جامعات موسكو والبلاد العربية، وكتب العديد من الدراسات النقدية والأدبية.

* * *

وربما أخذ البعض عليه جنوحه إلى المباشرة والتقديرية فى أدائه الشعرى. لكن ذلك
ينبغى أن يؤخذ فى سياق أعم، هو سياق لحظته التاريخية الساخنة التى ظهر وبرز

فيها، هو ورفاقه السودانيون والعرب. هذه الحقبة المشتعلة بالثورة والحلم والصحو من الخمسينيات والستينيات، كما ينبغي أن يؤخذ في سياق تصويره للشعر ودوره.

لنستمع إليه في آخر حواراته بمجلة «أدب ونقد» يقول:

«لأشك أن القصيدة برصيدا التراثي الكبير تؤثر في الوجدان العربي وتغيره وتطوره وتغذيه روحيا. لكن المشكلة في نظري تكمن في هذا الغموض الذي تحول إلى قوالب أخرى، بل إلى مفردات جاهزة، ذلك الغموض المفتعل الذي ضيق من أفق القصيدة وابتعد بها عن التجربة الإنسانية».

على أن جيلى عبد الرحمن، مع ذلك، لا يغلق باب الاجتهاد «وإلا عدنا إلى ما قد ثرنا عليه وتخطيناه» ولذلك فهو يرى أن «الاتجاهات الشعرية المتنوعة تغني القصيدة ولا تحدد من انطلاقها وإنما ينقصنا وضوح الملامح والاتجاهات العامة التي تضع كل شاعر متميز ضمن اتجاه فلسفي شعري».

وعلى الرغم من أن جيلى عبد الرحمن كان واحدا من الشعراء الذين شاركوا في ديوان «أغاني الزاحفين» عام ١٩٦٥، (مع نجيب سرور ومجاهد عبد المنعم وكمال عمار)، وهو الديوان المشهور بامتلائه بالرنين التفاؤلى المباشر والخطابة «الإيجابية» المبشرة، فإن المتأمل في ديوانه «الجواد والسيف المكسور» الصادر عام ١٩٦٧ سيجد أمرا مختلفا.

لقد صدر الديوان عام ١٩٦٧، بما يعنى أن قصائده كتبت قبل هذا التاريخ بعامين أو ثلاثة، أى قبل أن تقع الهزيمة المروعة، بل إنها كتبت في أوج الخطاب الصاعد المنتصر للمد الوطنى والثورى المصرى والعربى، لكن المدهش - مع ذلك - أن قصائد الديوان تحفل - في معظمها - بنبرة حزينة منكسرة، وبحس مأساوى واضح، يعبر عن هزيمة داخلية في عمق النفس، وينذر بكارثة مقبلة، وغير منخدع في الألوان البراقة على السطح.

«أنا ها هنا في عودتى الظمأى على غبش النهار

بيتى سرير فارغ، قنديله زيت يضاء

عريان ها أنذا بلا سيف يطيش ولا جراب

لاشىء في دارى سوى قلب، وقافية، كتاب

حُمى النهار وحلم معتوهين فى الأرض الخراب
ماتوا، وعشنا عبر أسوار النهار
نجتزأ أوهاما بلا جدوى، سقطنا فى الدمار
وأنا أعود كفارس يجتاز عتبات المضيق
لاكسرة فى الدار.
لا قلب يحن ولا صديق».

من جزيرة صاى بالسودان إلى مستشفى بقرب نيل مصر، رحلة بطول ستين عاما، ظلت
الأقانسيم الثلاثة: الغربة، الوطن، الفقراء، هى السفر والزاد، وظل حزن متمكن ينغل فى
الصدر حتى ذبل الجسد، ويمشى بين القصائد حتى ديوانه الأخير - تحت الطبع - «بوابات
المدن الصفراء». هذه المدن التى سرقت الحلم وزيفت الإنسان بالأصباغ والخيانة.

«مائة عام من العزلة

لم تجتزل العيون مثله!

فى مئزر السهرة

أرخت عيونها عليه

نامت باليتيه

وساحت البودره!»

ولأن الزمن غير الزمن والغاية غير الغاية، لم يلتفت - إلا القليلون - لموته، بينما كان
هو، وحده، على سريرته الأخير، ينعى نفسه:

«لم يبق من سناك ما تلالا

يا شاعر الزوج والشكالى

حتى تقيم جنة الفلاحة

والعدل يمشى ناشراً جناحه

فاكهة، مدائنا وغلالا».

١٩٩٣

ابن سینا بجنات حیر



(١) الشيخ الرئيس: فيلسوفا

(مدخل عام)

الكتابة عن فلسفة ابن سينا ليست أمرا سهلا. خاصة إذا كانت من غير مشتغل بالفلسفة وغير ملم بمباحثها الثرية العديدة، ثم إن فلسفة فيلسوف مثل ابن سينا هي شاملة لجملة من الفروع والمباحث الكبرى التي يتطلب كل منها إفاضة مستقلة.

وقصارى ما يمكن أن يقدمه قارئ مثلى، لن يتعدى الالمحات السريعة المقتضبة عن بعض القضايا التي شغلت فيلسوفنا الكبير، بما يعطى لشبيهى القارئ عجلة موجزة لفلسفة ذلك العالم الجليل.

تتمركز معظم فلسفة ابن سينا - عبر كتاباته المتنوعة - حول ثلاثة موضوعات أساسية، هي ما شغلت الفلسفة والفلاسفة (فى الاتجاه المثالى) على مر عصور تاريخ الفلسفة تقريبا.

هذه المحاور الثلاثة هي: وجود العالم، وجود النفس، الخير وحرية الإنسان. ولقد تمكن ابن سينا، وهو يعالج تلك القضايا الكبرى، أن «بنى مذهباً فلسفياً رائعاً، لا يخلو فى بعض نواحيه من النقص، إلا أنه بناء هندسى متسق، على مجهود جبار ونفس تواقة إلى الخلود»^(١).

ومرجع ذلك المجهود الجبار أن فيلسوفنا العربى، وقد استوعب الأبنية الفلسفية اليونانية التى سبقت، صاغ من أنساقها المختلفة نسقه الفلسفى الخاص، الذى (وافق) فيه بين العناصر اليونانية التى ورثها وبين عقيدته الدينية الإسلامية، بحيث مزج علم اليونان بحكمة الشرق، ليشيد صرحاً فلسفياً عظيماً يمثل المذاهب القديمة خير تمثيل ويعبر عن روح عصره أصدق تعبير^(٢).

كان أفلاطون وأرسطو وأفلوطين من أبرز المناهل التى نهل منها ابن سينا فيما يتعلق بمداراته الفلسفية الكبرى، والتى شكلت أساساً عميقاً لبنائه الفلسفى.

فيما يتصل بسؤال: هل العالم قديم أم حادث؟ قدم أفلاطون إجابته الفلسفية التي ترى أن الزمان هو محاكاة للأبدية، أو هو الأبدية التي تسمو إليها منزلة المخلوقات.

وقال أرسطو أن كل وجود هو حركة، وكل حركة هي حركة إلى الله، لأن الحركة هي انتقال المادة من الهيولى إلى الصورة، وأن الله قد أعطى الهيولى الحركة.

والهيولى هي المادة الأولى التي تكون غير معينة أو محددة، ولكنها تكون في نفس الوقت قابلة للتعيين والتحديد. فالعقل الهيولى هو العقل في طوره الأول، أى حينما يكون مجرد استعداد عقلى لم يتقبل بعد أى إدراك^(٣).

وقال أفلوطين إن الله من وراء الوجود ومن وراء الصفات، لا يعرف ولا يوصف، ولا يوجد في مكان ولا يخلو منه مكان، وكماله هو الكمال الذي نفهمه بعض الفهم بنفى النقص عنه، وقد يتصل به الإنسان في حالة الكشف والتجلى حين تتجاوز الروح جسدها الضيق.

● الله والعالم:

تلك كانت نظريات أساطين الفلسفة اليونانية السابقين على ابن سينا في موضوعه الله والعالم. التي انطلق منها فيلسوفنا العربى ليؤسس موضوعته في الله وقدم العالم، جاهداً أن يقف موقفاً وسطاً بين أرسطو وبين علماء الكلام المسلمين.

فالعالم - عند ابن سينا - واحد، لا يجوز فيه التعدد.

والمادة قديمة، وكل حادث إنما تقدمته المادة. ومن ثم، فإن الصورة بالتالى قديمة، وكذلك الحركة والزمان، إذ لا يمكن صدور حادث عن قديم.

هنا يصل ابن سينا إلى نتيجته: مساواة وجود الله والعالم. وإذا كانت الموجودات - عند ابن سينا - تنقسم قسمين: قسماً يمكن الوجود (الوجود بالقوة)، وقسماً واجب الوجود (الوجود بالفعل) فإن الماهية عنده تسبق الوجود إذ ليس من شأن المعنى المتصور أن يكون له في الوجود مثال، مثل كثير من الأشكال والمعانى الواردة في كتب الهندسة، وإن كان وجودها في حين الإمكان.

وتتضح النزعة المثالية لفيلسوفنا حينما يقرر أن الوجود زائد على الماهية، فائض عنها من مبدأ أعلى منها، فإذا كان الشئ يمكن الوجود لم تستلزم ماهيته وجوده،

ولكنه إذا كان واجب الوجود بنفسه كان وجوده عين ذاته، فالوجود لا يدخل فى تقويم الماهيات الممكنة^(٤).

ولذا فإن الواجب الوجود - الله - لا يبرهان عليه، بل هو البرهان على كل شئ، وهو المبدأ الأول لكل علة وليس له علة. من هنا فهو: ثابت لا يتغير، أزلى وأبدى.

هنا يبرز إبداع ابن سينا فى تقسيم الوجود إلى واجب بذاته وممكن بذاته ولكن واجب بغيره. والعالم ليس حادثا فى زمان لأن الزمان وجد مع العالم: تحرك العالم فوجد الزمان مع الحركة، وإنما كان وجوده لأنه وجد فى علم الله فأخرجه الله من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، والله قديم بالذات، سرمد لا يحيط به وقت ولا محل.

العالم كما كان فى إرادة الله قديم، وكما كان بالحركة، مسبوق بذات الله، وهو سبق سرمدى لا يحده الزمان.

وهنا يقول ابن سينا بالحركة الأولى، فالمحرك الأول هو علة الحركة، والحركة هى علة الزمان، والزمان والفلك إذن مخلوقان على السواء.

ومذهب ابن سينا فى الكائنات العلوية أنها عقول وأنها ذات إدراك وذات خيال. ويوضح العقاد أن ابن سينا يختلف - فى هذا المذهب - عن الأسكندر الأفروديسى، لأن الأفروديسى يرى أن الخيال منوط بتخيل الأشياء لطلب السلامة منها، وأن الفلك خالد لا يقبل العطب والفساد، ولا حاجة به إلى خيال.

والمحرك الأول صدر عنه محرك الفلك الأعظم، وهو العقل الأول.

والعقل الأول صدر عنه الفلك الأعظم والعقل الثانى.

وهكذا إلى العقل التاسع، ثم العقل الفعال وهو العقل العاشر الذى يسيطر على العالم الأرضى وما تحت فلك القمر، وعنه تصدر النفوس والأجسام فى عالم الإنسان.

وكل عقل تصدر عنه نفس تناسبه فى الشرف والتنزه عن المحسوسات فالواجب الأول يوحى إلى العقول، والعقول توحى إلى النفوس، والنفوس تؤثر فى الأجرام العلوية، وهذه تؤثر فى الأرض أو فيما تحت فلك القمر.

وهكذا تكون حركة الفلك حركة عقل يشق إلى مصدره الأول. بل تكون كل حركة شوقا إلى مصدرها وصعودا إلى المصدر الأول وهو الله جل وعلا وتنزه عن الشركاء والأنداد.

فهو الوجود المحصن، والحق المحصن، والخير المحصن، والعلم المحصن، والقدرة المحصنة، من غير أن يدل كل معنى مفرد على صفة على حدة، لأن هذه الصفات تستلزم سلب ألوان من النقص لا توجد في الكمال، وهو واحد لا يتعدد.

فاذا قلنا (واحد) فانما نعني الوجود مسلوبا عنه الكون في موضوع، وليس في هذا ولا في أمثاله موجب للكثرة والمغايرة.

أما الصفات الثبوتية أو الايجابية، فاذا قلنا أن الله قادر فمعنى ذلك أن وجود غيره يصدر عنه على النحو المتقدم، وإذا قلنا أن الله مريد فانما نعني أن واجب الوجود مبدأ لنظام الخير كله وهو يعقل ذلك، وأنه غير مسلوب الإرادة.

قال ابن سينا « فاذا عقلت صفات الأول الحق على هذه الجهة لم يوجد فيها شيء يوجب لذاته أجزاء أو كثرة بوجه من الوجوه ».

وقد وقف بعض الفلاسفة عند قول أرسطو إن الله لا يشغل بما دونه، فقالوا إن الله يعقل ذاته فهو عقل ومعقول وعقل، وأنه لا يعلم الجزئيات لأن العلم بها خاص بالعقل المحدود الذي يتأثر بالحوادث والمعلومات بعد وقوعها، وأنه لا يعلم الكلّيات لأن العلم بها منتزع من العلم بالجزئيات.

فقال ابن سينا بل يعلم الله كل ما وقع أو يقع في ملكه، إذ ليس علمه بالأشياء لأنها حصلت بل هي قد حصلت لأنه علم بها منذ الأزل، فكان علمه بها سببا لحصولها، ولكنه علم يخالف علم الإنسان كما يختلف المحدود وغير المحدود.

● النفس خالدة :

ولما كانت قضية (النفس) - ماهيتها وصفاتها ومعرفتها - من أكبر القضايا الهامة التي شغلت الفلاسفة الإلهية والمثالية من قديم الزمان، فلقد عقد لها ابن سينا نظرية مستفيضة، منطلقا فيها من بعض أطروحات سالفه أفلاطون وأرسطو وأفلوطين.

فالنفس عند أفلاطون تعرف الحقائق بالتذكير ولا يحجبها عنها إلا حجاب الجسد وضلال الحس والشهوة. وهي خالدة لا تموت لأنها جوهر بسيط لا يتحلل كما يتحلل الجسد المركب، ولكنها تلبس المادة في حياتها الجسدية ثم تفارقها إلى عليين لتعيش بين الأرباب والملائكة والأرواح. ومصيرها مقدور بمصير المادة التي تلبسها، فان هبطت

مع مادة الجسد صارت إلى جسم حيوان أو حشرة أو مخلوق حقير، وإن ترفعت عن مادة الجسد صعدت إلى الرفيق الأعلى، وعادت إلى عالم الخلد والكمال.

وهى عند أرسطو جوهر أو صورة. فالصورة هى التى تجعل للجسم (ماهيته)، ولماهية للإنسان بغير النفس الناطقة. فالنفس هى جوهر الإنسان أو هى صورة الإنسان التى يحسب بغيرها من الهيولى أو من الأجسام ذوات الصور الأخرى. أى أن النفس هى (القوة الحيوية).

والنفس والجسد - عند أرسطو - لا ينفصلان.

وهى عند أفلوطين جوهر منفصل عن الجسد، سابق له، لا تقبل الفناء، ولا يحصرها الزمان أو المكان، وهى تصدر من النفس الكلية اضطرارا كما صدرت النفس الكلية من العقل الأول.

ولقد وقف ابن سينا - فى قضية النفس هذه - بين أفلاطون وأرسطو. فهو يقول بأن النفس، كما عند كل من أفلاطون وأفلوطين، جوهر روحانى، (خالدة)، وأنها حادثة مثلما قال أرسطو إنها صورة البدن.

ويقرر ابن سينا أن الإنسان يستطيع أن يتجرد من كل شئ إلا من إدراك ذاته. بما ذكرنا بمقولة ديكارت الشهيرة: أنا أفكر، إذن أنا موجود.

وهو فى هذا يهدف إلى إثبات جوهر روحانى للنفس، يعقل ذاته بذاته، لا بآلة جسمانية، بل بإدراك حدسى مباشر. فالنفس ليست مجرد (صورة الجسم) تابعة له، تبعية العرض فى الموضوع.

والدليل، أنها متى انفصلت عن الجسم، تغير الجسم وأصبح شبحاً من الأشباح. وفى نفس الوقت يقرر أنها ليست موجودة قبل البدن، إنما هى حادثة معه تفيض (عليه) من العقل الفعال.

والنفس البشرية عند ابن سينا واحدة غير مجزوءة، والبرهان على ذلك أن الأحوال النفسية تتنوع وتختلف، فنحن مثلاً نسر ونحزن ونحب ونكره وننفى ونثبت ونحلل ونركب، ونحن فى كل هذا صادرون عن شخصية واحدة.

هناك إذن قوة عظيمة توفق بين المختلف وتوحد المؤتلف، ولو لم تكن هذه القوة لتضاربت الأحوال النفسية واختل نظامها وطفى بعضها على بعض. فبفضل هذه القوة

الموحدة - وهى النفس - نستطيع أن نرد إلينا كل هذه الحالات المختلفة المتباينة. ولولا النفس لاستحال علينا الشعور بوحدتنا رغم كل هذه الحالات التى نمر بها^(٥).

وهذه النفس هى أصل القوى المدركة والمحركة والحافظة للمزاج، هى الجوهر الذى يتصرف فى أجزاء البدن. يقول ابن سينا:

«أعلم أن الجوهر الذى هو الإنسان فى الحقيقة لا يفنى بعد الموت، ولا يبلى بعد المفارقة عن البدن».

● أصول المعرفة :

مبحث المعرفة واحد من المباحث الفلسفية المحورية فى تاريخ الفلسفة بعامة. وكان لشيخنا الرئيس فى هذا النطاق منظومة خاصة فى المعرفة تنبع من أصليْن: الأول هو استعداد العقل لتجريد المعانى العقلية من الصور الحسية. والثانى هو قبول العقل للصور التى تشرق عليه من العقل الفعّال.

والعقل الفعّال يجمع فى ذاته كل الصور التى تفيض عليه من الجواهر العلوية، ثم يرسلها إلى عالم الكون والفساد ليكسوها بالمادة، ثم يعكسها على العقل المستفاد ليصوغ منها قوالب المعرفة.

فالصور موجودة فى العقل الفعّال من حيث هى فاعلة، أما فى عالم الكون والفساد فهى موجودة من جهة الانفعال، ثم إن الصور التى تفيض (على) العقل الإنسانى تجئ متفقة مع الصور التى تفيض (على) المادة.

ومن ثم يصل ابن سينا إلى أن هناك سبيلين لحصول المعرفة أحدهما هو سبيل التعليم وثانيهما هو سبيل الحدس.

وطريق التعليم أدنى مرتبة من طريق الحدس، لأن المتعلم يكون فى أول أمره لا فكر له بنفسه، ثم يرتقى بعد ذلك بمعونة العلم إلى مرتبة أعلى فيدرك بعض الأشياء بفكره بلا معونة معلم، ويتدرج فى ذلك حتى يصبح قادراً على تعلم كل شئ بنفسه، ثم تظهر له فى النهاية بعض الأشياء بالحدس.

● المعلم الثانى والمعلم الثالث :

لم يكن الفارابى بالنسبة لابن سينا مجرد فيلسوف سابق، بل كان له بمثابة الأستاذ والمعلم. والمدقق فى منظومات ابن سينا الفلسفية فى معظم القضايا الكبرى، لابد أن يلحظ (الأريج الفارابى) الفواح فى حدائق ابن سينا الفلسفية.

يفوح ذلك الأريج الفارابى - أول ما يفوح - فى فكرة الله والعالم السينوية. وإن منطق تقسيم الموجودات جميعاً إلى ممكن الوجود وواجب الوجود، لهو إبداع فارابى صميم.

ذلك أن الموجودات عند الفارابى تنقسم إلى قسمين: قسم واجب الوجود (وهو الله)، وقسم يفتقر إلى سبب (ممکن الوجود).

وخلق العالم إنما هو الإخراج من الإمكان إلى الفعل، ويكون الوجود بالفعل مصاحباً للزمان.

والسبب الأول (الذى هو الله) واحد، لا يتكرر، وهو علة وجود كل موجود.

وذلك ما قال به ابن سينا حين قرر أن الواجب الوجود لا برهان عليه، بل هو البرهان على كل شئ، وهو المبدأ الأول لكل علة وليس له علة، وهو ثابت لا يتغير، أزلى وأبدى.

وكانت مقولته بوجود الله الذى يقتضى وجود العالم، قريبة الصلة بما قال به الفارابى فى نظرية (الفيض) الإلهى، إذ يفيض العالم عن الله فيضاً ضرورياً، على نحو ما حفلت به الفلسفة الأفلاطونية الحديثة وبخاصة (التساعيات) لأفلوطين.

ولقد اعترف ابن سينا نفسه بتأثير الفارابى عليه قائلاً: «قرأت كتاب ما بعد الطبيعة فما كنت أفهم ما فيه، والتبس على غرض واضعه حتى أعدت قراءته أربعين مرة وصار لى محفوظاً وأنا مع ذلك لا أفهمه ولا المقصود منه، وأيست من نفسى وقلت هذا كتاب لا سبيل إلى فهمه، وإذا أنا فى يوم من الأيام حضرت وقت العصر فى الوراقين، وبید دلال مجلد ينادى عليه، فعرضه على فرددته رد متبرم معتقد أن لا فائدة من هذا العلم، فقال لى اشتر هذا منى فإنه رخيص أبيعكه بثلاثة دراهم وصاحبه محتاج إلى ثمنه. فاشتريته فإذا هو كتاب أبى نصر الفارابى فى أغراض كتاب ما بعد

الطبيعة، ورجعت إلى بيتي، وأسرعت قراءته فانفتح على في الوقت أغراض ذلك الكتاب، بسبب أنه كان لي محفوظاً عن ظهر قلب، وفرحت بذلك، وتصدقت في ثاني يوم بشئ كثير على الفقراء، شكراً لله تعالى».

● ابن سينا صوفياً :

والمتوفر على فلسفة ابن سينا يلمس أن ثمة متاخمة - في بعض جوانبها - للنزع الصوفي الفلسفي، وخاصة إذا علمنا أن علاقة قوية كانت تربطه بكبير المتصوفة في زمانه أبي سعيد بن أبي الخير^(٦).

في كتابه (الإشارات - مقامات العارفين) شرح ابن سينا كيف يرتقى العارف من درجة الإرادة إلى درجة الرياضة، ومن درجة الرياضة إلى درجة النيل، حتى يصبح سره مجلواً يحاذي به شطر الحق. وفي هذه المرحلة الأخيرة تدر عليه اللذات العالية ويفرح بنفسه لما بها من أثر الحق ويظهر أن للنفس عند الوصول إلى المقام حالتين: ففي الحالة الأولى ينظر العارف إلى نفسه تارة وإلى الله أخرى. وفي الحالة الثانية ينسى نفسه ولا يرى إلا أنوار الحق. لقد صار مرآة صافية تعكس نور الله.

ويؤكد ابن سينا - كما يرى الصوفيون - أن تلك المرتبة الأخيرة هي حالة نادرة لا يصل إليها إلا القليلون ممن منحوا هبة الانكشاف على نور الحق. إذ يقول: «جل الحق عن أن يكون شريعة لكل وارد، أو يطلع عليه إلا واحد بعد واحد»^(٧).

ويبرز لنا ذلك النزاع الصوفي السينوي فيما مر بنا حول مقولته في الله، إذ هو عنده من وراء الوجود ومن وراء الصفات، لا يعرف ولا يوصف. ولا يوجد في مكان ولا يخلو منه مكان.

والاقتراب شديد بين تلك الرؤية عند ابن سينا وبين مجمل الفلسفة الصوفية، وبخاصة إذا قرأنا بيتي الحلاج الشهيرين:

يا سرّ سرّ يسدّ حتى تخفى على وهم كل حي

وظاهراً باطننا تجلّى لكل شئ بكل شئ

وإن الإنسان عند ابن سينا قد يتصل بالله في حالة الكشف والتجلي حين تتجاوز الروح جسدها مفارقة لكل ما هو دوني. وذلك أيضاً قريب أشد القرب من قول الحلاج:

وجودى أن أغيب عن الوجود بما يبدو على من الشهود

والواقع أن الجانب الصوفى فى فلسفة ابن سينا إنما جاء من خلال الصلة الوثيقة بين الفلسفة السينية والفلسفة الفارابية فى إطار نظرية الاتصال الصوفية لدى الفارابى.

ذلك أن ابن سينا قد أخذ أفكار الفارابى وفصل فيها القول وعرضها عرضاً ممتازاً حيث قال فى الإشارات: «إن للمعارفين مقامات ودرجات يخصصون بها فى حياتهم دون غيرهم، فكأنهم فى جلابيب عن أبدانهم قد نضوها وتجردوا منها إلى عالم القدس، ولهم أمور خفية عنهم وأمور ظاهرة منهم يستنكرها من ينكرها ويكبرها من يكبرها»^(٨).

وإذا كانت المادة لا تتعين إلا بالصورة التى تفيض عليها من واهب الصور، كان فى كل شىء أثر من الله، وكأن الله موجود فى كل شىء، وكأن كل شىء مظهر من مظاهر الذات الإلهية^(٩).

فالعالم يفيض عن الله، ولذا فالأشياء تسبح فى بحر من الخير، كلما صعدت من الأدنى إلى الأعلى فى مراتب الوجود ازداد الخير ونقص الشر. فالصورة أكثر خيرية من الجسم، والجوهر المفارق أكثر خيرية من الصورة. ولا تزال هذه الخيرية تزداد صعوداً حتى تصل إلى الله الذى هو سبب كل خير.

على أن معظم مؤرخى الفلسفة العربية يقررون أن الجانب الصوفى فى فلسفة الشيخ الرئيس لم يكن مطابقاً تمام التطابق للمذهب الفلسفى الصوفى. فهو لم يأخذ بمذهبهم فى الاتحاد والفناء أخذاً كاملاً، إذ لم يكن تصوفه تصوفاً عملياً أو قلبياً، بل كان تصوفاً فلسفياً يختلف فى بعض النواحي عن تصوف أستاذه الفارابى^(١٠).

ويؤكد كاردوفو فى الموسوعة الفلسفية الإسلامية أن تصوف ابن سينا لم يظهر عنده إلا فى آخر المذهب كتاج له، وأنه متميز عن الأجزاء الأخرى، وأن ابن سينا إنما يدرسه دراسة فنية كأنه فصل من الفلسفة يشرحه شرحاً موضوعياً^(١١).

ويرى العقاد أن ابن سينا كان يحاول التوفيق بين الفلسفة والدين، إذ يحاول الكشف عن الحقائق متوسلاً بالصلاة والزكاة والكف عن الشهوات.

على أن صلته التصوفية تلك، فيما يقول العقاد، كانت صلة بسيطة لأنه خلق لزحام الدنيا ومجاذبة الحوادث ومكافحة الرجال، وغلب فيه سلطان العقل على سلطان الروح^(١٢).

● الاستقلال الفلسفى :

إن القول بأن ابن سينا قد استند - فى بناء هيكله الفلسفى - على سالفه من أفلاطون وأرسطو وأفلوطين والفارابى، لم يكن يعنى أنه «ناقل» فلسفى للينابيع السابقة.

ذلك أنه - كما مر بنا - كان كثيراً ما يضيف إلى فلسفة سابقه إضافات متميزة، طمح بها إلى تأسيس فلسفة عربية إسلامية مستقلة، فكان يقول «حسبنا ما كتب من شروح لمذاهب القدماء، وقد آن لنا أن نضع فلسفة خاصة بنا».

ولم يقتصر الاعتراف بالفضل السينوى على المفكرين والفلاسفة العرب والمسلمين الذين جاءوا بعده مشيرين إلى جلالة الجهد الفلسفى «للمعلم الثالث» فحسب، بل إن كثيراً من الفلاسفة ومفكرى ومؤرخى العالم الغربى قد اعترفوا بهذا الجهد الجليل. فهذا روجر بيكون يقول، مشيراً إلى عظمة ابن سينا الفلسفية والمنطقية: «ثم تجددت الفلسفة، خاصة على يد أرسطو باللغة اليونانية، وبعدها خاصة على يد ابن سينا باللغة العربية».

وروجر بيكون يقدم ابن سينا على غيره من الفلاسفة، ويعده أول اسم كبير بعد أرسطو وزعيم الفلاسفة على الإطلاق.

ويرجع رأى بيكون هذا إلى جهد ابن سينا فى المنطق الأرسطى، حيث يرى أن ابن سينا قد قرب المنطق إلى المنهج التجريبى أو منهج العلوم الحديثة عن طريق معالجة الجزئيات أولاً ثم الانتقال منها إلى الكلّيات.

ومن ثم فقد حفلت كتابات ابن سينا المنطقية بتحرر كبير من التبعية المطلقة، ولاسيما فى كتابى «الإشارات» و«النجاة» بأسلوبه الخاص مستخدماً مصطلحات تتناسب مع اللغة العربية^(١٣).

إن ابن سينا فى هذين الكتابين ينفك من قيود الصيغة الأرسطية ويعالج علم المنطق كعلم قائم بذاته، مفصلاً عن أطره وأصوله العينية، التاريخية، لكى يكون أداة مطروحة لينة بين العلماء جميعهم فى بحوثهم العلمية.

ويؤكد عدد من الباحثين على ضرورة جذب الانتباه إلى عمليات التفكير فى علم النفس السينوى، إلى القوى النفسية والحقيقية، إلى استيعاب ونقد عوامل إنقاص دور العقل الفردى وجهد الأنا فى التفكير على حساب العقل الفعال.

لقد سعى ابن سينا لابتكار قواعد المنهج التجريبي، أو لشد القياس التجريبي باتجاه امكانية الانتفاع منه فى البحث التجريبي، بحيث تكون الفلسفة المشرقية هى ذلك الجنوح نحو العلوم التجريبية وتجديد مناهجها السابقة^(١٤).

بقيت الفلسفة المشرقية خطة وطريقاً للاستقلال عن الفلسفة اليونانية، وكانت توجهاتها عقلية منهجية، تعتمد مجابهة وتحليل الوقائع، وليست صوفية وحكمة إلهية، فصوفية ابن سينا - كما تقدم - تبدو موازية - أو تحت إشراف - الضابط العقلى، ورمزيته طريقة تعبير، لا غاية ولا فلسفة.

ويوضح على زيعور أن أفضل ما فى ابن سينا هو، ليس كونه ناسخاً لنظريات أرسطو، وأن أفضل ما قدمته الدراسات اليوم فى الفلسفة العربية الإسلامية هو ذلك التطهر من أثواب وسخة، والتخلص من مزاعم متسرعة كانت ترى أن تلك الفلسفة نقل عن فلسفة اليونان.

إن فى تلك المزاعم إغفالاً لنور الفكر العربى الإسلامى فى التطوير والتمثيل، ودور الوقائع والأوضاع داخل كل مجتمع، فضلاً عما تخفيه مثل تلك المزاعم من أغراض سياسية وعرقية حول تمركز العقل والإبداع فى المحيط الأوروبى^(١٥).

وإن قيمة فلسفة ابن سينا الكبرى لا تكمن فى عرضه لفلسفة اليونان ولا فى جهده المنطقى، إنما فى محاولته الكبيرة نحو الاستقلال، وتكوين فلسفة خاصة أقرب إلى تراثه وإنسانيه وقيمه الفكرية والإنسانية.

ينبغى على المرء - فى الختام - أن يعترف صادقاً أن عرضاً موجزاً لبعض جوانب فلسفة الشيخ الرئيس ابن سينا أمر محفوف بمزالق عدة من التعجل والتجزئ، والقصور المنهجى، مما حفلت به كلمتنا هذه، على أن لمثل هذا المرء عذرين: أولهما أن الاضطلاع بالمنهجى السليم بفيلسوف كابن سينا لا ينهض به إلا فيلسوف أو مشتغل بالفكر الفلسفى، وليس المرء من هذا أو ذاك فى شىء.

وثانيهما أن الضخامة الموسوعية للفلسفة السينوية تجعل التعرض لها في مقالة عامة أمراً ضاعطاً ومضغوطاً، وعرضة للنقض والاجتزاء.

وخاصة إذا كانت عباءة ذلك الفيلسوف العظيم، قد انطوت على مزيج كبير من الفلسفات السابقة، فهو يتأخم الفارابي في التوفيقات الدينية، ويتأخم الصوفيون في الرموز الصوفية، ويتأخم أرسطو في التفكير المنطقي، ويقارب أفلاطون في النزعة التجسيدية، الفنية للحقولات الفلسفية^(١٦).

وحسبنا أن أشرنا - إشارة عابرة - إلى واحد من أسلافنا الأجلاء، نهض بجهد عظيم في القضية المحورية التي كانت تدور حولها رعى الفلسفة العربية الإسلامية، ألا وهي: الوصل بين الحكمة والشرعة، بين الفلسفة والدين، بين الأرض والسماء.

وإنها لإشارة تقصد إلى الاعتزاز بذلك الفيلسوف العظيم كقيمة فذة من قيم تراثنا العربي الإسلامي الأصيل.

المراجع :

- ١ - تاريخ الفلسفة العربية - د. جميل صليبا.
- ٢ - المصدر السابق.
- ٣ - عباقرة مخلدون - محمد كامل حسن المحامى.
- ٤ - تاريخ الفلسفة العربية - د. جميل صليبا.
- ٥ - الإشارات والتنبيهات - ابن سينا.
- ٦ - الشيخ الرئيس ابن سينا - عباس محمود العقاد.
- ٧ - نفسه.
- ٨ - الإشارات والتنبيهات - ابن سينا.
- ٩ - الفلسفة الصوفية فى الإسلام - د. عبدالقادر محمود.
- ١٠ - تاريخ الفلسفة العربية - د. جميل صليبا.
- ١١ - تاريخ الفلسفة العربية - د. جميل صليبا.
- ١٢ - عن تاريخ الفلسفة العربية - د. جميل صليبا.
- ١٣ - الشيخ الرئيس - عباس العقاد.
- ١٤ - ابن سينا والمنطق الأرسطى - مهدى فضل الله - السفير ١٦ / ١١ / ١٩٨٠ م.
- ١٥ - أهم ما يبقى من ابن سينا استقلاله - على زيعور - السفير ١٦ / ١١ / ١٩٨٠.
- ١٦ - أهم ما يبقى من ابن سينا استقلاله - على زيعور - السفير ١٦ / ١١ / ١٩٨٠.
- ١٧ - الشيخ الرئيس - عباس محمود العقاد.

(٢) الشيخ الرئيس: شاعرا

لم يكن عقل موسوعى عظيم كعقل ابن سينا ليبعد عن أن يصيب فى الشعر (وهو ديوان العرب) بقدر ملحوظ.

والواقع أن الشعر كان بمثابة (القاسم المشترك) السائد بين مختلف مجالات الفكر والآداب والعلوم، فلست تجد - وأنت تتصفح تاريخ العرب - عالماً أو حاكماً أو فيلسوفاً، إلا وله من نظم الشعر نصيب كثير أو قليل.

على أن الجانب الشعرى من جهد ابن سينا الكبير، لم يكن له من مقصد سوى التعبير عن بعض أفكار الشيخ الرئيس، أو عن بعض آرائه العلمية.

بمعنى أنه لم يكن يرمى إلى أن يكون شاعراً، ولذا فقد جاء الجانب الشعرى عنده جزئياً صغيراً.

ولكن، على الرغم من أن ابن سينا يعيش فى التاريخ العربى كفيلسوف وعالم وطبيب عظيم، إلا أن التعرض للجانب الأدبى والشعرى منه، يصبح ضرورة تقتضيها دواعى الإلمام بالحقول المتعددة التى أسهم فيها هذا العالم الجليل.

قال الجوزجاني تلميذ الشيخ الرئيس:

«كان الشيخ جالساً يوماً من الأيام بين يدي الأمير علاء الدولة، وأبو منصور الجبائى حاضراً، فجرى فى اللغة مسألة تكلم الشيخ فيها بما حضره. فالتفت أبو منصور إلى الشيخ، يقول: إنك فيلسوف وحكيم، ولكن لم تقرأ من اللغة ما يرضينا بكلامك فيها. فاستنكف الشيخ من هذا الكلام، وتوفر على درس كتب اللغة ثلاث سنين، واستهدى كتاب تهذيب اللغة فى خراسان من تصنيف أبى منصور الأزهري، فبلغ الشيخ فى اللغة طبقة قلما يتفق مثلها، وأنشأ ثلاث قصائد ضمنها ألفاظاً غريبة من اللغة، وكتب ثلاثة كتب: أحدها على طريقة ابن العميد، والآخر على طريقة الصابى، والثالث على طريقة صاحب، وأمر بتجليدها وإخلاق جلدها، ثم أوعز إلى الأمير فعرض تلك المجلدة على أبى منصور الجبائى، وذكر أنا ظفرنا بهذه المجلدة فى الصحراء وقت الصيد، فيجب أن تتفقدتها وتقول لنا ما فيها.

فنظر فيها أبو منصور وأشكل عليه كثير مما فيها. فقال له الشيخ: إن ما تجهله من هذا الكتاب مذكور في الموضع الفلاتي من كتب اللغة. وذكر له كثيراً من الكتب المعروفة في اللغة كان الشيخ حفظ تلك الألفاظ منها. وكان أبو منصور محرفاً فيما يورده من اللغة غير ثقة فيها. ففطن أبو منصور أن تلك الرسائل من تصنيف الشيخ، وأن الذي حمله عليه ما جهل به في ذلك اليوم، فتنصل واعتذر إليه.

ثم صنف الشيخ كتاباً في اللغة سماه (كتاب العرب) لم يصنف في اللغة مثله، ولم ينقله إلى البياض حتى توفي، فبقى على مسودته لا يهتدى أحد إلى ترتيبه.

هذه الرواية تدلنا على العزيمة الجبارة التي يتحلى بها شيخنا الرئيس وعلى دأبه الشديد ومثابرته في أخذ نفسه بالحزم والخشونة، وقد ساعده على امتلاك ناصية الأدب توفره على لغة القرآن الكريم، إذ يقول: «وقد أتيت على القرآن، وعلى كثير من علوم الأدب حتى كان يقضى مني العجب».

وقال نفس المعنى شعراً، مفتخراً بتمكنه اللغوي والبلاغي:

أما البلاغة فاسأل بي الخبير بها أنا اللسان قديماً والزمان فم

ولم يكن ابن سينا، وهو الفيلسوف العالم، قليل الاعتداد بنفسه، بل كان فخوراً بنفسه معتزاً بها أيما اعتزاز، إذ يقول:

بأى مآثرة ينقاس بي أحد	بأى مكرمة تحكىنى الأمم
إنى وإن كانت الأقلام تخدمنى	كذاك يخدم كفى الصارم الخدم
أما البلاغة فاسأل بي الخبير بها	أنا اللسان قديماً والزمان فم
لا يعلم العلم غيرى معلما علما	لأهله أنا ذاك المعلم العلم
كسنت قناة علوم الحق عاطلة	حتى جلاها بشرحى البند والعلم

فليس يدانيه أحد في المكارم والعلا، والعلم لا يحتوى على سواه عالماً فرداً، أضاء المعارف البشرية، وشحذ سيف العلوم الذي كان قبله صدئاً مثلوماً.

وابن سينا - في هذه المقطوعة - يذكرنا بقصيدة الفخر المشهورة للمتنبى التي يقول فيها:

الليل والخيل والبیداء تعرفنى
والسيف والرمح والقرطاس والقلم
أنا الذى نظر الأعشى إلى أدبى
وأسمعت كلماتى من به صمم
أنام ملء جفونى عن شواردها
ويسهر الخلق جّراها ويختصم
وليس هذا بغريب، فتأثير المتنبى كان يملأ أفق الشعر العربى منذ القرن الرابع
الهجرى.

والقارئ لقول ابن سينا وقول المتنبى يلحظ الاقتراب الشديد فى معانى القولين،
وفى الوزن والقافية، بما يؤكد تأثر ابن سينا بها والنسج على منوالها المتين.

*

كتب ابن سينا كثيرا من المقطوعات الشعرية التى يشير فيها إلى قسوة الزمان
عليه وكثرة الحاسدين له. وقد كان شعوره الغامر بتفوقه دافعا لإحساسه بأن هناك من
يضعن عليه ويحسد نبوغه العظيم، فيقول:

عجبت لقوم يحسدون فضائلى
مابين غيَّابى إلى عذالى
عتبوا على فضلى وذموا حكمتى
واستوحشوا من نقصهم بكمالى
أنى وكيدهم وماعتبوا به
كالطود يحقر نطحة الأوعال
وإذا الفتى عرف الرشاد لنفسه
هانت عليه ملامة الجهال

لكنه إذ يعرف قيمة نفسه العالية لايهتم كثيرا بما يقول القائلون الجاهلون، فهو
كالجبل الشامخ الذى يزدري الصغائر الضئيلة. وقد وصل به اعتداده الشديد بذاته. إلى
أن يقول:

لما عظمت فليس مصصر واسعى
لما غلا ثمنى عدمت المشتري

وكأنه ينعى عظمته التى تسببت فى أن يضيق به الأفق الرحيب.

*

كان ابن سينا عاشقا للحياة مقبلا على مباهجها وأطايبها غير مبال بما قد يصيبه
من أضرار صحية من جراء ذلك النهم الحيوى العارم.

وقد نبهه بعض خلصائه إلى خطورة اقباله الحسى على الحياة، فقال لهم «أريد حياة قصيرة لكن عريضة. ولاأريد حياة طويلة وهزيلة» ومن ثم فقد كان من الطبيعى أن يجزع ذلك المحب للحياة حينما يغزوه المشيب وتتقدم به السنون. وقد عبر عن جزعه الشديد هذا فقال:

الشيب يوعد والأيام واعدة والمرء يفتتر، والأيام تنصرم
وقال:

تنفس فى عذاراك صبح شيب
شبابك كان شيطانا مريدا
وعسس ليله، فكم التصابى؟
فرجم من مشيبك بالشهاب

ثم وقد استسلم يائسا لمصيره الأسيان:
هو الشيب لابد من وخطه
أقلقك الطل من وبله؟
فعرضه واخضبه أو غطه
جزعت من البحر فى شطه

والذى يقرأ بعض أشعار ابن سينا التى تشى بحبه للملذات الحياة وإقباله عليها،
يدرك مدى الأسى الذى يمكن أن يستشعره رجل يمثل ذلك العشق لبهجة الحياة الدافقة.
انظر اليه وهو يتغنى بالخمرة:

صبتها فى الكأس صرفا
ظنها فى الكأس نارا
غلبت ضوء السراج
فطفأها بالمزاج

ثم هاهو يمدح الخمر مدح الفيلسوف الحكيم:
شرينا على الصوت القديم قديمة
ولو لم تكن فى حيز قلت أنها
لكل قديم أول، وهى أول
هى العلة الأولى التى لا تعلل

فهو يكاد يقول أنها أصل الأشياء، العلة الأولى للوجود، وهو لاشك لايعنى سوى
أنه يؤكد مدى حبه لها وعمق تأثيرها فى الإنسان، لكانها (القديم) وكل شئ
(حادث).

*

استخدم ابن سينا شعره - كثيرا - فى توصيل بعض أفكاره العلمية، وهو العالم الطبيب والفيلسوف.

يقول عالم الطبيعيات:

أشكو إلى الله الزمان فعرفه أبلى جديد قواى وهو جديد
محن إلى توجّهت فكأننى، قد صرت مغناطيس وهى حديد

وتجلت نظريته المعرفية فى بعض شعره، ونظريته فى النفس حيث يقول:

هذب النفس بالعلوم لترتقى وذر الكل فهى لكل بيت
إنما النفس كالزجاجة والعلم سراج وحكمة الله زيت
فإذا أشرقت فإنك حى وإذا اظلمت فإنك ميت

فالنفس لا تسمو إلا بالمعرفة والعلوم، وهى سراج لا يضى إلا بنور العلم الذى يستمد من فيض الله الغامر، والنفس بدون هذا العلم المتصل بالله ميتة، لا تحيا إلا به.

وهو هنا يتمثل قول القرآن الكريم: «الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح فى زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية، يكاد زيتها يضى ولو لم يمسه نار»^(١).

*

وكان اهتمام عالمنا الفيلسوف بأمور الفلك والنجوم والكواكب يجسد نفسه - أحيانا - فى بعض شعره، فتراه يقول:

عطارد قد والله طال ترددى مساء وصباحا كى أراك فأغنىما
فها أنت فامددنى قوى أدرك المنى بها والعلوم الغامضات تكريما
ووقنى المحذور والشـر كله بأمر ملك خالق الأرض والسما

وقيل أنه قد نسبت إليه قصيدة رائية تنبئ بغارة التتر وغلبة الملك المظفر عليهم فى أرض كنعان تقول:

احذر بنى من القران العاشر
يفنيهم الملك المظفر مثلما
ولربما أبقي الزمان عصابة
وانفر بنفسك قبل نفر النافر
فنت ثمود فى الزمان الغابر
منهم فيهلكهم حسام الناصر

قال بن الأثير عن هذه القصيدة:

«كان الاعتماد بما فى هذه القصيدة من كتاب الجفر عن أمير المؤمنين على بن أبى طالب عليه السلام، والله أعلم أن يكون الشيخ قال هذه القصيدة أو غيره» (٢).

يذكر د. أمين أسعد خير الله أن ابن سينا قد نظم قصيدة طويلة من حوالى ١٣١٤ بيتا اسمها (الأرجوزة فى الطب) وهى قطعة من الأدب العربى تسهل حفظ الأدب ودرسه على أطباء العرب.

يقول فيها، فى موضع (اختيار الظئر):

واختر له الموضع من فتاة
لحيمة ليس بها من رهل
جسيمة عظيمة الثديين
سليمة من كل ضر داخل
ذات لبان لين باللطيف
أبيض لون حلو طعم طيب
وغذها بالحلو والدهين
فى سنهها من متوسطات
مزاجها يقرب من معتدل
نقيية الرأس مع العينين
صحيحة الأعضاء والمفاصل
فى رقة وليس بالكثيف
لا منتن متصل إذ ينسكب
والسلك الرطب مع الثمين

وهذه (الأرجوزة الطبية) تنقسم إلى قسمين: الأول حول النظريات الطبية وحفظ الصحة، والثانى حول العلاج، وقد علق عليها ابن رشد وابن زهر تعليقا حسنا. (٣).

* القصيدة العينية الشهيرة:

يقول العقاد فى كتابه «الشيخ الرئيس ابن سينا»: «لو حسب الشعر وحده لابن سينا لحسب بين أواسط الشعراء. ولو تفرغ له لعله كان بالغاً منه فوق هذه المرتبة الوسطى. أو معدوداً فى الرعيل الأول بين أدباء المشرق من الأرومة الفارسية. ولكنه لم

يخلق للشعر على مانرى فلم يخطئ فى النصيب الذى أعطاه إياه من وقته. ولم يكن يعطيه من وقته إلا بمقدار تسليية المتسلى وتفكه الحكيم وبطالة المشغول»^(٤).

ولذا فقد استغنى عن الكسب، فابتعد عن المديح أو الزلفى، وجعله عبارة نفسه وفكره وخواطره النفسية أو العلمية أو الفكرية.

وكانت القصيدة العينية فى النفس، أبرز انتاج ابن سينا الشعرى. الذى احتواه ديوانه الشعرى الذى حققه الدكتور حسين محفوظ، بمناسبة انعقاد مؤتمر المستشرقين الدولى الرابع والعشرين بميونخ فى ألمانيا عام ١٩٧٥.

على أن ثمة - من المفكرين والباحثين - من يشك فى نسبة القصيدة العينية إلى ابن سينا. فهذا أحمد أمين يبنى شكه فى نسبتها إليه على أساس أنها تفوق بقية أشعاره، إذ أن ابن سينا عنده: «غامض اللفظ فى شعره وفلسفته، سمج التعبير، يعتمد فى لغته على المعاجم»، بل ويرى أنها أقرب ماتكون إلى شعر ابن الشبل البغدادى فى قصيدته التى تقول فى مطلعها:

بريك أيها الفلك المدار أقصد ذا المسير أم اضطرار

وهذا الدكتور فؤاد الأهوانى يبنى شكه فى نسبة القصيدة لابن سينا، ليس على أساس (نقدى) كما فعل أحمد أمين، ولكن على أساس (فلسفى) لأن «الأفكار التى تضمنتها القصيدة لا تتفق ومذهب ابن سينا العام فى النفس. وأهم هذه الأفكار هى فكرة حدوث النفس التى يقرها ابن سينا بوضوح تام فى معظم مؤلفاته، ويذهب إلى أن النفس حادثة بحدوث الجسم ولا توجد إلا بوجوده، بينما مطلع القصيدة العينية يوحى بأن للنفس حياة سابقة، ووجودا سابقا على وجود الجسم، وأنها كانت تعيش فى العالم العلوى وتحيا حياة كلها بهجة وسعادة ثم هبطت إلى الجسم وتلبست بالجسد، كارهة لمفارقة العالم العلوى والهبوط إلى العالم السفلى»^(٥).

إلا أن الدكتور فتح الله خليف تصدى لدحض التشكيك فى القصيدة سواء التشكيك النقدى، أو التشكيك الفلسفى.

فيما يختص بالتشكيك (النقدى)، أورد الدكتور خليف قول الدكتور ابراهيم بيومى مذكور فى أسلوب ابن سينا: «إذا كان الغزالي يعد من أوضح كبار مفكرى الإسلام، فإنه لا يمتاز فى هذا على ابن سينا كثيرا».

وقوله: «وقد يروى فيلسوفنا أحيانا فيما يكتب ويحفل بما ينشئ، فينتهى إلى أسلوب سام ممتاز فيه روعة وجمال»^(٦).

وأضاف الدكتور خليف إلى رده، أن القول بتفوق القصيدة العينية عن سائر شعر ابن سينا لا يعنى إلغاء نسبتها إليه، بل يعنى أنها درته الشعرية الأولى وريضة العقد وخريدة الديوان، إذ لكل شاعر فى العادة قصيدة هى بمثابة قصيدة القصائد التى تتبلور فيها خصائصه الشعرية وتتجلى قدراته الفنية على أكمل صورة حتى وكأنها لا تكون له، من فرط علوها ورفعتها الجمالية.

وفيما يختص بالتشكيك (الفلسفى) أوضح الدكتور خليف أن ابن سينا كان يراوح فى مسألة قدم النفس بين أفلاطون وأرسطو. فهو حين يأخذ برأى أرسطو فى أن النفس صورة الجسم وأنها حادثة بحدوثه، وحين يأخذ برأى أفلاطون ويرى أن النفس جوهر روحانى قائم بذاته مستغن عن الجسم (كما جاء فى كتاب: الإشارات والتنبيهات).

وهذا الكتاب (الإشارات والتنبيهات) هو آخر ما ألفه ابن سينا بما يعنى أن آراءه فيه كانت هى الصياغة النهائية لفكره الفلسفى وبخاصة فى موضوع النفس. فكان ابن سينا فى آخر حياته عاد إلى مذهب (أفلاطون) الذى يقول بأن للنفس حياة سابقة على هذه الحياة، وأن النفس قبل اتصالها بالجسم كانت تعيش فى (عالم المثل) أو (المحل الأرفع) كما يقول ابن سينا فى القصيدة، ثم ارتكبت النفس إثما فهبطت إلى الجسم^(٧)

* القصيدة:

ورقبا ذات تعزز وتمنع
وهى التى سمرت ولم تبرقع
كرهت فراقك وهى ذات تفجع

هبطت إليك من المحل الأرفع
محجوبة عن كل مقلة عارف
وصلت على كسرهِ إليك وربما

أنفت وما ألفت فلما واصلت
وأظنها نسيت عهدا بالحمى
حتى إذا اتصلت بهاء هبوطها
علقت بها ثاء الثقيل فاصبحت
تبكى إذا ذكرت عهدا بالحمى
وتظل ساجدة على الدين التى
إذ عاقها الشرك الكثيف وصدها
حتى إذا قرب المسير إلى الحمى
سجعت وقد كشف الغطاء فابصرت
وغدت مفارقة لكل مخلف
وغدت تغرد فوق ذروة شاهق
فلأى شئ أهبطت من شامخ
إن كان أرسلها الإله لحكمة
فهبوطها إن كان ضربة لازب
وتعود عالمة بكل حقيقة
وهى التى قطع الزمان طريقها
فكأنها برق تألق بالحمى

أنست مجاورة الخراب البلقع
ومنازلا بفراقها لم تقنع
فى ميم مركزها بذات الأجرع
بين المعالم والطلوع الخضع
بدماع تهمنى، ولم تتقطع
درست بتكرار الرياح الأربع
قفص عن الأوج الفسيح المربع
ودنا الرحيل إلى الفضاء الأوسع
ما ليس يدرك بالعيون الهجّع
عنها حليف الترب غير مشيع
والعلم يرفع كل من لم يرفع
سام إلى قعر الحضيض الأوضع
طويت عن الفذ اللبيب الأروع
لتكون سامعة بما لم تسمع
فى العالمين فخرقها لم يرقع
حتى لقد غريت بغير المطلع
ثم انطوى فكأنه لم يلمع

والقصيدة، كما رأينا، تكاد تكون ترجمة (شعرية) لفكر ابن سينا الفلسفى فى النفس، مضاف على الفكرة الفلسفية جمال الشعر والتصوير الفنى، ولعله قد حذا حذو سالفه أفلاطون فى أسلوب إضفاء الصورة الفنية الخيالية على الفكر الفلسفى.

والنفس - هنا فى القصيدة^(٨) - مبانة بطبيعتها الروحية الخالصة للجسم المادى الذى تحل فيه، فهى هبطت إليه من عالم الروح عندما تهيأ لها البدن الذى تحل فيه. وهى واضحة لمن يريد معرفتها بطريق البرهان. وبعد أن تتلبس الجسد - الذى تدخله كارهة وتخرج منه كارهة - وبعد أن تعيش الامتحان - بالحياة فى الدنيا - تعود إلى أبهاء العالم النورانى الذى غادرته إلى حين.

*

والقارئ لاشعار ابن سينا ستتأكد له كلمة العقاد: «لو حسب الشعر وحده لابن سينا لحسب به بين أواسط الشعراء»، أى أنه كان شاعرا متوسط القيمة الفنية، ربما بسبب عدم تفرغه للشعر، إذ كل جهده كان مصوبا نحو الفلسفة والعلوم.

على أن الناظر فى شعر ابن سينا لن يمكنه أن يتغافل عن حقيقة موضوعية هى أن الفترة التى ظهر فيها شعره كانت الفترة التى أسماها مؤرخو الأدب العربى بفترة الانحطاط فى الأدب العربى، وبخاصة بعد مصرع المتنبي فى منتصف القرن الرابع الهجرى.

على أن القرون التالية شهدت فلاسفة شعراء، برز شعرهم بقدر ما برزت فلسفتهم تقريبا، من أمثال ابن الفارض وجلال الدين الرومى.

غير أن شعر ابن سينا ظل أقل من فلسفته وعلومه، وإن كان قد تأثر إلى حد عظيم بموجة سيطرة المحسنات البديعية والصنعة اللفظية التى طغت على شعر تلك القرون.

فقصيدته العينية - كمثال - حافلة بهذا البديع اللفظى، ولعل ابرز مظاهر هذا البديع (الجناس والطباق)

(هبطت إليك من المحل الأرفع)

(محجوبة عن كل مقلة عارف وهى التى سفرت ولم تتبرقع)

(وتعود عالمة بكل خفية)

(حتى لقد غريت بغير المطلع)

(فكأنها برق تألق بالحمى)

ثم انطوى فكأنه لم يلمع)

وفى شعره المتناثر - غير العينية - نجد (الطباق) إحدى الوسائل البديعية الأساسية عنده:

(هى الصهباء مخبرها عدو

وإن كانت تناغى عن صديق)

فإذا أشرقت فإنك حي

وإذا أظلمت فإنك ميت

ونجد (الجناس) وسيلة بديعية بارزة، فيقول:

(أساجية العيون لكل خود

سجايها استعرن من الحريق)

(تنبه وحاذر أن ينالك بفتة

حسام كلامى أو كلام حسامى)

*

على أنه يندر فى شعره أن تجد صورة فنية متكاملة، ففيما عدا البديع اللفظى من جناس أو طباق، لن تجد فى شعره خيالا محلقا أو مجازا شاملا أو صورة رمزية تمتد عبر قصيدة أو مقطوعة.

السائد فى شعر ابن سينا الجفاف والخشونة والنثرية المعتادة، حتى إنك نادرا ماتقع على رواء وحياة وتدفق بين أبياته الشعرية.

إلا أن القصيدة العينية قد نجت إلى حد ما من ذلك الجفاف، فقد أقيمت القصيدة منذ بدايتها على رمز شامل (هو الوراقاء) وظل هذا الرمز يسرى فى مجمل أوصال القصيدة حتى نهايتها، بحيث جاءت القصيدة بكاملها نسفا رمزيا شعريا متواصلا.

وفى غير العينية، سنلتقى ببعض الشذرات المتناثرة التى يمكن أن تكون شيئا قريبا من ملامح (الصورة الفنية)، المبنية على الاستعارة، فتراه يقول:

(أنا اللسان قديما والزمان فم)

أو يقول:

(كانت قناة علوم الحق عاطلة

حتى جلاها بشرحى البند والعلم)

إن لم يكن الشعر عند ابن سينا ركنا أساسيا من أركان بنيانه العظيم، فقد أتاح له عدم تفرغه فيه، فضيلة إبعاده عن أن يرتزق به ويتكسب، فجاء شعره - وإن كان متوسطا لا يرقى إلى شعراء أتراب له من الفلاسفة الشعراء - تعبيرا عن ذات نفسه، وتسجيلا لبعض أفكاره وفلسفته بعامة.

على أننا إذا اطلعنا على ديوانه المجموع - وهذا ما لم يتيسر لنا بعد - فقد نخرج منه بمعرفة أشمل وتقييم أدق لشعر هذا الفيلسوف العربي، بصورة أكثر سعة ورحابة من مجرد تتبع شذراته الشعرية المتواترة في كتبه الفلسفية.

(١٩٨١)

المراجع :

- (١) سورة النور.
- (٢) الشيخ الرئيس - عباس العقاد.
- (٣) الطب العربي - د. أمين أسعد خير الله.
- (٤) الشيخ الرئيس - عباس العقاد.
- (٥) شرح القصيدة العينية - د. فتح الله خليف.
- (٦) السابق.
- (٧) السابق.
- (٨) السابق.

الشَّهَادَى وَنَاذِكُ وَفَضْلُ

«لينهمر الشعرُ بالأغنيات الجديدة بين يديها

طويلاً طويلاً

ألا وليؤسس - على قدرها -

لغة وعروضاً جديدين يستحدثان:

مقاييس أخرى

وذائقة

وعقلاً

* * *

أعلنت مؤسسة البابطين الأدبية هذا العام (١٩٩٦) عن فوز الشاعرة العراقية الكبيرة نازك الملائكة بجائزة الإبداع العام، وفوز الدكتور صلاح فضل بجائزة النقد الأدبي، وفوز الشاعر المصري محمد الشهاوي بجائزة أفضل قصيدة (عن قصيدته «المرأة - الاستثناء» التي نوزع مقاطعها متفرقة خلال هذه المقالة).

وقبل أن نلقى بعض الضوء على الفائزين الثلاثة، نود أن نقدم كلمة بسيطة عن هذه الجوائز نفسها، وعن المؤسسات التي تنظمها، مثل البابطين والعويس وفيصل وغيرها من مؤسسات. هذه المؤسسات التي كثرت في حياتنا الفكرية والعلمية والأدبية، في الفترة الأخيرة. ولقد انتشرت هذه المؤسسات الخاصة - التي يمتلكها أشخاص أو تنسب إلى أفراد - حتى شكّلت ظاهرة كبيرة من ظواهر حياتنا الأدبية بخاصة، والاجتماعية السياسية بعامة.

تباين الرأي تجاه هذه المؤسسات / الظاهرة تبايناً شديداً، بين مؤيدٍ ومعارض. والرأى عندى أن هذه الظاهرة تنطوى على إيجابيات كثيرة:

فإذا كان هناك بعض الأثرياء العرب يريدون أن يخصصوا جزءاً (هو يسير على كل حال) من ثرواتهم لتشجيع المبدعين ولتطوير الحياة الأدبية والعلمية، فلماذا نرفض هذا التوجه أو نشك في دوافعه، مهما كانت هذه الدوافع؟

ودوافع هذا التوجه عديدة تختلف من مؤسسة إلى أخرى ومن ثرى إلى آخر: فهناك دافع الحرص الحقيقى على الحياة الأدبية العربية، وهناك دافع الرغبة فى تعويض «التحقق» الأدبى والإبداعى، إذ أن بعض هؤلاء الأثرياء هم أدباء، أصلاً، أو كانوا أدباء، أو كانوا يتمنون أن يكونوا أدباءً معروفين. وهناك دافع الرغبة فى «تنظيف» الثروة أو «غسل» الأموال - كما يقال بتعبير السوق - بعمل مشروع خيرى عمومى: طبى أو اجتماعى أو دينى أو ثقافى. ثم هناك دافع «الوجاهة الأدبية» والاجتماعية، أو «البرستييج»، كما يقال، الذى يجعل الثرى صاحب المال أو صاحب آبار البترول راغباً فى أن يكون اسمه مطروحاً ومتداولاً ومشكوراً فى الأوساط الأدبية والثقافية بالذات.

وهذه الظاهرة - بكل دوافعها مجتمعة أو متفرقة - ليست جديدة كل الجدة. فنحن نعرف أن أسراً إقطاعية كثيرة فى العصور الوسطى بإيطاليا وفرنسا وغيرهما - مثل آل ميديتشى فى إيطاليا - كانت تحتضن الفنانين النابغين والأدباء النابهين بالرعاية، متكلفة بكل وجوه حياتهم، من أجل أن يوفروا لهم إمكانيات الإبداع العظيم. وفى مصر العشرينات والثلاثينات والأربعينات - أى فى العصر الذى يُسمى العصر الليبرالى، قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ - كان بعض الأثرياء يرسلون الفنانين إلى الأكاديميات والمعاهد الفنية الأوربية على نفقتهم الخاصة ليتعلموا ويدرسوا ويطوروا أدواتهم الفنية. وكانوا يجلبون كبار المصممين والفنيين من أوربا لينوا لهم قصوراً هى أقرب إلى التحف المعمارية، ويقتنون اللوحات والآثار الفنية الأصلية بأعلى الأثمان.

هل كان هؤلاء وأولئك يفعلون ذلك «تبييضاً» لوجوههم الإقطاعية الاستغلالية، أم «غسلاً جمالياً» لثرواتهم، أم اكتساباً لسمعة أدبية مظهرية رنانة؟، ربما كل ذلك صحيح، لكن الذى لا شك فيه، كذلك، أن كثيراً من هؤلاء الأثرياء كانوا يتمتعون بحس فنى عالٍ وذوق حضارى رفيع، يفتقر إليهما أثرياء اليوم، من سبّاكين ومقاولى

خُرْدَة وتجار مخدرات وشيبسى، إذ هم غلاظُ الذوق عديمو التربية الجمالية يزددون هذه «الكماليات» التافهة.

ويزيد من تقبلنا لهذه الظاهرة أن هذه المؤسسات، أو معظمها الساحق، تعتمد فى اختيار الفائزين على مجالس أمناء ولجان متخصصة تضم نخباً من خيرة المهتمين فى المجالات المختلفة، يعملون بأكبر قدرٍ ممكن من الموضوعية التى تُنحى المناخات التى بها يعملون. والشاهد أنه نادراً ما فاز بجائزة فى السنوات الماضية كاتبٌ أو أديبٌ لا يستحقها كل الاستحقاق.

من ذلك كله، نرى أن هذه المؤسسات - بصرف النظر عن الدوافع العديدة المختلطة - تقوم بدور هام فى الثقافة العربية. ومن هنا يصبح الفارق - مثلاً - بين هذه الجوائز وبين الجوائز التى تمنحها الدولة الرسمية للبارزين من أبنائها - كالتقديرية والتشجيعية وخلافه - فارقاً طفيفاً غير جذرى: فمن الناحية الجوهرية ليست المؤسسات الرسمية - بأشخاص مسئوليتها ودولها التى ترعاها - أشرفَ أو أطهرَ من آحاد الأفراد من الأثرياء العرب. بل ربما رأى فريقٌ منا أن الجوائز من قبل أجهزة الدول الرسمية أكثر سوءاً وتلوثاً، لأنها تنطوى على شبهة احتواءٍ أو تبعيةٍ للفائزين من مبدعى الثقافة العربية، بينما تخلو جوائز الأفراد الأثرياء من شبهة التدجين أو شراء الذمم.

فإذا قال قائلٌ إن الجوائز التى تمنحها الدولة هى أموال الشعب تردُّ إلى بعض أبنائه فى صيغة جوائز، فإن نفسَ المنطق يمكن استخدامه بخصوص أموال الأثرياء العرب، فهى أموال الشعب العربى كذلك، يُردُّ النذر اليسير منها إلى بعض أبنائه فى صيغة جوائز علمية أو أدبية. وإذا قيلَ إن جوائز الدولة الرسمية تحكمها قواعد صارمة وتفصل فيها لجانٌ تحكيم متخصصة عادلة، فإن أعضاء لجان تحكيم جوائز الأثرياء العرب هم أنفسهم أعضاء لجان تحكيم الجوائز النظامية الرسمية.

وفى ظنى - أخيراً - أن المال - أى مال - ليس ملوثاً فى ذاته لكن الذى يمكن أن يكون ملوثاً هو الأغراض التى يتوجه إليها هذا المال. فليس المال الذى يأتى من وزارات الثقافة فى دول عربية متخلفة النظام فاشية الحكم بأشرف من المال الذى يأتى من أفراد أثرياء عرب. كما أن المال الذى يأتى من جوائز نوبل أو شل أو بوليتزر أو جونكور (وكلها أموال تدفعها منظمات أو هيئات مختلفة غير واضحة) بأنظف من مال الأثرياء العرب.

أقول قولى هذا فى مثل هذا الموضوع الحساس، وأنا لم أفز بأية جائزة من هذه الجوائز (رسمية أو فردية) ولا تقدّمت لها، ولا أظننى سأقدم أو سأفوز، ليس لأننى أزدري هذه الجوائز أو أرى أن أموالها غير نظيفة، بل لأننى كنتُ - وسأظل - أربأ بالشعر عن أن يخوض المسابقات أو يعرض نفسه على اللجان والتصفيات والمكافآت. ولكننى أسوق هذا الرأى لكى لا تظل تزدري هذه الجوائز الفردية، معتقدين أنها تقلُّ نزاهة أو كرامة عن جوائز المؤسسات الرسمية فى دولنا العربية.

* * *

«هى امرأة تشبه الشمسَ إلا.. أقولا

على شاطئ الألق المترقّق

. مفعمةً بلهبِ الوضأة .

مترعةً بأريج الأنوثة

تسلمُ أعضائها ليدِ السّحر:

ترسم فى جسمها الفضُّ أحلى الأساطير

ماذا يقول لسانُ المزامير

عنها

إذا ما أراد لنا أن يقولوا؟

هى امرأة تشبه المستحيلا»

* * *

الاستثناء والفاكحة

محمد الشهاوى فى منتصف الخمسينات من عمره، وكّد وعاش فى محافظة كفر الشيخ. يعمل موظفاً بقصر ثقافة مدينته. وصدرت له دواوين: ثورة الشعر (١٩٦٢) - قلت للشعر (١٩٧٣) - مسافرٌ فى الطوفان (١٩٨٦) - زهرة اللوتس ترفض أن تهاجر (١٩٩٥).

بعد الشهاوى واحداً من أبناء الموجة الثانية من جيل الستينات فى حركة الشعر الحر. يتميز شعره بمتانة لغوية ظاهرة وسلامة فى الأداء الموسيقى ملحوظة، كما يتبدى فى شعره طابع تقليدى طاغ، على الرغم من انتهاجه مذهب الشعر الحر، ربما نتج عن تربيته المحافظة وثقافته العربية الكلاسيكية، وعن تتلمذه على بعض الشعراء العموديين المبدعين ممن دفعوا بدماء رومانتيكية جديدة فى العمود القديم، وخاصة منهم من كان قريباً - جغرافياً - من منشأ الشهاوى وتربيته: مثل محمد عبدالمعطى الهمشرى وصالح الشرنوبى. وكان كلاهما من نفس المحافظة أو المحافظة المجاورة (كفر الشيخ أو المنصورة).

ولو أن ناقدًا تتبع أثر كل من الشرنوبى والهمشرى فى شعر الشهاوى لوقع على كثير من الأواصر الواضحة.

لم يأخذ محمد الشهاوى حظه المستحق من الذبوع والشهرة. وقد تضافرت عوامل عديدة فى وقوع هذا الغبن: فهو رجل منظور على نفسه، لا يجيد فن العلاقات العامة، الذى يجيده كثيرون أقل موهبة وكفاءة.

وهو مقيم فى إقليمه - كفر الشيخ - لا يبرحه إلى العاصمة، كما فعل غيره، حيث الضوء والبهرج. ثم هو - أخيراً - يجمع فى شعره بين نوعين كاملين من النزعة التقليدية: تقليدية اللغة العربية وديباقتها القديمة، ثم تقليدية الموجات المتأخرة من شعر التفعيلة. ولعل هذه التقليدية المزدوجة هى التى جعلته لا يفى بوعوده التى قطعها على نفسه فى قصيدته الفائزة. فلم يؤسس الشعر عنده (على قدر المرأة - الاستثناء) لغة وعروضا جديدين يستحدثان مقاييس أخرى وذائقة وعقولا. وهكذا كانت المرأة «استثناء» بينما كان الشعر الذى يصور استثنائيتها منخرطاً فى «القاعدة» مندرجاً فى «المألوف» والطريق المعبد المستقيم. فالمتابع لشعر الشهاوى سيلحظ أنه عامرٌ بالجزالة القاموسية المتصلة بروح الشعر القديم وبصيغته وتعبيراته الذائعة، كما سيلحظ أنه حافلٌ بكل ماصير تجربة الشعر الحر - بعد بداياتها الحارة - نموذجاً مكرراً محفوظاً ذا صبغة ثابتة: من الالتزام الدقيق بالقافية المتراوحة، ونظام التشطير المعروف، والتراكيب اللغوية التى غدت أقرب إلى «الكليشيهات» المنتسبة إلى شعر التفعيلة، والالتزام الصارم بالوزن، والميل إلى الموضوعات العمومية ذات الصبغة الكونية أو الوجودية الشاملة.

* * *

«هى امرأة

يشرب النور من قدميها (اللتين تشعانه)

هاطلات السنأ والندى

كى بيلُ الصدى

والمغنى - هنالك مجتدماً بأوار التراتيل -

يرسل للا نهائى فى مقلتيها

بريدَ المواويل

وهو يناغمُ رقرقة الضوء إذ

بتدحرج فوق حبال المدى

ليصافح فى وجنتيها الصباح الجميلا

وسيدة النور تعلم أن القصائد مفتاحُ

بابِ الدخول إلى باحة المطلق المتهلل

آه، وأنى أود الدخولا»

وقصيدته «المرأة - الاستثناء» نموذجٌ دقيقٌ لكل خصائص شعر الشهاوى، ولعل كونها جماعاً للخصال الفنية لديه هو ما منحها الجائزة.

الشهاوى فلاح مصرى أصيل، أخلص للشعر فأخلص له الشعر، وهو واحد من كبار الأوفياء، فجيلنا كله (الذى يسميه البعض جيل السبعينات) يذكر له وقفته المحبّة وتفانيه المتواصل فى الاحتفال السنوى بذكرى رحيل شاعرنا الشاب (ابن جيلنا) على قنديل، منذ عام ١٩٧٥ حتى الآن. ولاغرو: فعلى قنديل كان ابناً من أبناء الشهاوى، وصديقاً غالباً من أصدقائه. ومازلت أتذكر الامتنان الذى كان قنديل يتحدث به دائماً عن محمد الشهاوى. وهو الامتنان نفسه الذى يشعر به كل شعراء الإقليم (كفر الشيخ) تجاه الرجل.

ربما يكون على قنديل قد تجاوز الشهاوى بحدائث التجربة الشعرية وحدوسها
التجريبية الجريئة، لكنه - بلا ريب - قد أخذ عنه الإخلاص للشعر، والتصوف الأمين فى
معبد الحق، والتوجه الدائم إلى الارتباط بالأرض والجذور والناس البسطاء.

والغريب أن جائزة البابطين هذه هى أول جائزة يحصل عليها الشهاوى خارج نطاق
إقليمه، برغم مشواره الطويل مع الشعر، بل إنه لاقى الأمرين من أجل أن يحصل على
منحة تفرغ من المجلس الأعلى للثقافة، بينما يحصل عليها الكثيرون ممن لا تعد
حاجتهم إليها فى نفس حيوية حاجته. والأهم من كل ذلك أن الجائزة جاءت فى اللحظة
المناسبة من الناحية المادية. فالرجل - وهو الفقير إلى الله حقاً لا مجازاً - أنفق العام
الأخير كله فى اللهث وراء الأطباء فى المستشفيات العمومية والخصوصية لعلاج ابنه
من المحنة التى أملت به فى عينيه، حيث يعانى من انفصال شبكى أعيا الأطباء وأعيا
والده المثقل بالهموم والشعر وضيق ذات اليد.

أما طيبة القلب المدهشة وصفاء الروح النقى، اللذان يلقانا بهما محمد الشهاوى
فى كل عام نذهب فيه إلى كفر الشيخ فى ذكرى على قنديل، فهما الهديتان اللتان
يهديهما لنا من الحول للحول.

سلامتك، وسلامة ابنك، يا محمد.

* * *

«هى امرأة»

لم تراود سوى الحلم عن نفسه

وفتاها:

توزعه الحلم / وحده والشذا

والجوى

والنحولا

فأترع كل الجهات أفويق وجد

به ما به من ضنى لن يحولا
أجل إنه موقفُ الشوقِ والتوقِ
والسهدِ والوجدِ
والشدوِ والشجوِ
فلتشهدى - يا جميعَ المواقيت -
أن المغنىَ مازال فى حضرةِ الشوقِ
يتلو كتابَ صبايته
وفدى من أحبِّ يموت قتيلا»

* * *

هدوء، فَرادة الموجه

بصرف النظر عن فروق الساعات أو الدقائق، فإن نازك الملائكة - بلا جدال - واحدة من كبار رواد حركة الشعر الحديث فى عالمنا العربى. ولقد جرى - مع بدء حركة الشعر الحر فى أواخر الأربعينات وأواخر الخمسينات - سجالاتٌ عنيفةٌ حول «الأسبقية» فى تدشين حركة الشعر الحر: هل هى لبدر شاكر السياب أم لنازك الملائكة؟. وراح كل فريق يثبت بالقرائن والشهود والقسم المغلظ أن قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة هى الأسبق بأيامٍ أو بأسابيع عن قصيدة «هل كان حبا» لبدر شاكر السياب، الذى راح أنصاره يفعلون نفس الفعل، فيقدمون البراهين والأدلة ويقسمون بأغلظ القسم، لإثبات العكس!

فات الجميع، آنئذ، عددٌ من الحقائق الضرورية، أهمها أن الريادة الفنية والأدبية لا تُحسب بالدقيقة أو الساعة أو اليوم، كما يحدث فى سباق ٤٠٠ متر للجري، أو سباق ١٠٠ متر للسباحة القصيرة، وإنما هى مشوار طويل وتواصل مضمّن لإكمال قوس كبيرٍ من الانتقال الفنية، وإلا لحاز قصبَ السبق، فى ذلك أدباءٌ من غير هذين الاثنين

جميعاً. أدباء من أولئك الذين بشرُوا بضرورة التخفيف من القيود الشعرية التقليدية، أو مارسوا هذا التبشير في نصٍّ أو نصين من أعمالهم: مثل خليل مطران وأحمد زكي أبو شادي و خليل شيبوب وحسين عفيف وعلى أحمد باكثير وجبران خليل جبران ومحمد فريد أبو حديد وغيرهم.

كما أن الريادة الأدبية ليست مجرد خاطر ذاتي أو إرادة فنية جريئة لدى شاعر متمرد تحدوه رغبة ذاتية فردية في كسر طوق التقاليد البالية، بل هي توافقٌ جملة من العناصر الفردية والجماعية، الذاتية والموضوعية. أي أنها شوقٌ مجتمع كامل إلى التقلب والتغير والتجدد. شوقٌ يجسده الفنان لأنه يلتقي مع شوقه كروحٍ ثائرةٍ ومخيلةٍ طامحةٍ جامحة.

وبعد ذلك، فإن الحلبنة لم تكن تخلو، آنذاك، من سوى هذين الفارسين المتنازعين: بدر ونازك، بل كان فيها كذلك شاعرٌ مثل بلند الحيدري، الذي صدر ديوانه الأول «خفقة الطين» عام ١٩٤٦، أي قبل التاريخ الرسمي الذي يعترك حوله المتعاركان (١٩٤٧) بعامٍ كامل. وكان هناك لويس عوض الذي كتب ديوانه «بلوتولاند» أيام الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥)، وإن لم يُنشر إلا عام ١٩٤٨.

مهما يكن من أمر، فإن نازك الملائكة هي ثاني اثنين إذ هما (بغض النظر عن الترتيب الوضعي) رائدا حركة الشعر الحر: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة. ولقد كان ديوان نازك الأول «شظايا ورماد»، حينما صدر عام ١٩٤٨، عاصفة مدوية في سماء المجتمع العربي بعامة والمجتمع العراقي بخاصة: بما حفل به من تغييرات جوهرية في شكل ومضمون القصيدة العربية، التي كانت قد وصلت إلى سقفاها الأخير مع عمل الرومانتيكيين العرب من قادة وأعضاء مدرستي «أبوللو» و «المهجر». على أن دورَ نازك في هذه الريادة ربما تُضاف إليه درجة زائدة عن درجات دور السياب، لا بسبب أسبقية الأيام كما قد يزعم أنصار أسبقيتها، بل بسبب صدور هذه العاصفة الشعرية من «امرأة» شاعرة في مجتمع مثل مجتمعنا العربي، لم يكن قد سمح بعد للمرأة أن تعمل أصلاً، وكان ما يزال يناوئ أن تصل المرأة فيه إلى مناصب قيادية.

وفي مجتمع لا تُقبل فيه شهادة المرأة أمام القضاء إلا كنصف شهادة، ولا يقبل أن تكون المرأة محاربة أو قاضية أو محامية، لأنه يستريب في صلابتها أو في أهليتها أو في عقلها، أو يستريب أساساً في حقها الأصلي في الوجود (وقد كانت تواد بعد أن

تولد مباشرة قبل ألف ونصف من الأعوام)، في مجتمع كهذا يكون من الاستثناء أن تغدو المرأة شاعرة. فإذا سُمح بهذا الاستثناء (مثلما حدث مع الخنساء ورابعة وولادة) فإنه من استثناء الاستثناء أن يُسمح لها بأن تكون مجددة أو مغيرة، هادمة أو بانية، في شعر هذا المجتمع، أي في قلب المجتمع نفسه. وهنا الأهمية المتفوقة لدور نازك الملائكة في حركة التجديد الشعري الحديث الذي أسماها النقاد «حركة الشعر الحر».

وكلنا نعلم، بالطبع، أن نازك الملائكة غيرت رأيها تجاه الشعر الحر وضرورته، في النصف الثاني من الستينات، بصدر كتابها «قضايا الشعر المعاصر»، ونكصت - على المستوى الإبداعي - إلى الشعر العمودي الذي كتبت به شعرا ركيكا أسمته «مأساة الإنسان» (١٩٧٢). لكن كل ذلك لا يفض من ريادتها الكبيرة لحركة الشعر الحر، ولا من المغزى الاستثنائي الذي تضمنه أن تكون إحدى الرائدات امرأة شاعرة، لا رجلاً. كما لا يفض من أن دواوينها من الشعر الحر، التي أصدرتها عبر عقدين - من أواخر الأربعينات إلى أواخر الستينات - قبل تراجعها، قد شكّلت حلقة أساسية في تيار التجديد في الحياة الشعرية العربية الحديثة.

ولقد جاءتها الجائزة متأخرة، لكن في لحظة حادة ملحة. فكلنا نعلم أن الشاعرة الكبيرة قد عانت في السنوات الأخيرة من المرض العضال، وحالت ظروف حصار العراق وفقره - بعد حرب الخليج الثانية - دون أن تعالج العلاج الكافي، حتى تدخلت بعض الهيئات والدول (كالأردن) للمساهمة في علاج السيدة الراحدة. ولعل الجائزة تساهم - ونرجو ألا يكون الوقت قد فات - في استعادتها عافيتها المرجوة، حتى لو ظلت ترى أن الشعر الحر لم يكن يلائم العصر، وأنها ينبغي أن نظل نكتب بنفس عمود حسّان بن ثابت، الذي تفصلنا عنه أزمنة وأمكنة ومجتمعات شاسعة.

لقد هدأت «قرارة الموجة»، لكن الدوائر التي كانت قد صنعتها، ظلت تفعل فعلها في مجرى النهر كله.

* * *

«هي امرأة»

قد تفرغت المعجزات لتشكيلها والمقاديرُ

دهراً طويلاً

هى امرأةٌ وجميعُ النساءِ

سواها ادعاءُ

لها البحرُ - من قبل بلقيسَ - عرشُ

وكلُ المياه: إماءُ

يخاصرها الموجُ فى نهمِ

معناً فى الصباية: جيلاً فجيلاً

أقايضها: بدمى

وجميع دفاترِ شعري

مقابلَ

أن أترىضَ عبرَ فراديس أبهائها

أن أجوسَ خلالَ أقاليم لآلاتها

أن أسوحَ بأغوارِ أغوارِ آلاتها

أو أجولا».

* * *

الذى لا يؤثر السلامه

إذا عددتَ خمسة نقاد عرب معاصرين بارزين لابد أن يكون بينهم الدكتور صلاح فضل.

لماذا؟

أولاً، لأنه معلم جامعي كبير، تتخرج من تحت يديه كل عام أفواج وأفواج من محبي الأدب وطلابه ودارسيه.

ثانياً: لأنه واحد ممن جمعوا في عملهم النقدي بين مدارس النقد التراثية في فكرنا العربي وبين اتجاهات النقد الحديثة في الغرب، حتى أحدث صيحة.

ثالثاً: لأنه ساهم مساهمة واسعة في تعريف القارئ العربي بالتيارات النقدية الحديثة. وكان كتابه الرائد «البنوية في النقد الأدبي» كتاباً تأسيسياً في إطلاع القراء العرب على المدرسة البنوية وفكرها وروادها، في فترة مبكرة نسبياً. وليس من شك في أن معرفة الأوساط الأدبية والفكرية واهتمامها بالبنوية كنظرية نقدية وفكرية قد زادت بعد هذا الكتاب القيم واغتنت. وهو نفس ما فعله، مؤخراً، في كتابه «علم النص»، الذي رصد فيه آخر الرؤى الفلسفية في التعاطي مع العمل الأدبي.

رابعاً: لأنه على الرغم من اهتمامه البنوي، فإن ذلك الاهتمام لم يصرفه عن أمرين ضروريين: الأول، هو الواقع، فظل يربط النص بواقعه، وينظر إلى أثره في الحياة التي أنتجته. ولعل ذلك راجع إلى بدايات تكونه الفكري التي كانت قريبة من المدرسة الواقعية، حتى أن واحداً من كتبه المبكرة اتصل بموضوع «الواقعية في النقد الأدبي». الثاني، هو تقييم النص تقييماً كيفياً، فلم يفرقه الفهم السطحي للبنوية. كما أغرق بعض زملائه. في الإحصاءات الكمية لوحدات النص اللغوية والتقنية بدون الخلوص من هذا الإحصاء الكمي إلى دلالات كيفية، فكرية واجتماعية ووجدانية.

خامساً: لأنه واحد من نقاد قليلين لم يقفوا عند الذي عرفوه ولم يتكلسوا عند الجيل الذي يمثلهم أو يمثلونه، بل خاض غمار التجارب الجديدة، فكتب عن شعراء عديدين من أصحاب الرؤى المجددة. وأذكر على وجه الخصوص مقالته عن ديوان حسن طلب «سيرة البنفسج»، في كتابه «شفرات النص» ومقالته مؤخراً، عن شاعرتين من شعراء التسعينات، هما: فاطمة قنديل وإيمان مرسال (نشره في المصور)، وشرح فيه الأسس التي تنهض عليها «قصيدة النثر»، والفروق التي تفصلها أو تميزها عن قصيدة التفعيلة، مشيراً إلى الأجواء التي تنفرد بها وتختص.

لذلك كله، فإن صلاح فضل واحد من أكثر نقادنا تفتحاً على التيارات الجديدة المختلفة، ومن أوفرهم شجاعة في اقتحام التجارب الشابة التي قد تنبهم رؤاها

وتتشابك تشابكاً معتمداً، من غير خشية أن يخطئ أو يقدم تحليلات تبتعد عن الصواب . فهو ناقد لا يتهيب، إذ يعرض ما يراه، بعقله الناقد وبصيرته المرفهة وروحه المتفهمة. أما الخطأ والصواب في الاجتهاد النقدي، فهما مفتوحان إلى ما لا نهاية. قد تختلف مع قراءاته النقدية للعمل الأدبي، وقد لا يروقك ما في تحليله . أحياناً - من اجتزاء أو عسف في التأويل أو ضيق في الاقتراحات، لكنك في كل الحالات تحترم روحه المحبة وعقله اليقظ ومبادرته غير الوجلة.

هو، إذن، ناقد لا يؤثر السلامة مع التجارب الجديدة، كما يفعل الكثيرون من النقاد، وبعضهم كبير مرموق. ولهذا: يندر أن تجد رسالة جامعية كبيرة في النقد الأدبي لا يكون صلاح فضل واحداً أساسياً من المناقشين الذين يختارهم صاحب الرسالة للاشتراك في لجنة محاسبته والحكم عليه. وهو الأمر الذي يرجع إلى ثقة الباحث في أن نقد صلاح فضل سيضئ له جوانب خافية عنه، وأن الناقد المدقق الشجاع سيضع يده على مناطق حساسة. إن في المنهج أو في التحليل - ربما لن يلتفت إليها غيره من المناقشين أو النقاد.

وفوق ذلك كله، فإن صلاح فضل ناقد غير منعزل في برجه النقدي العاجي، بل هو رجل عمل عام، أي رجل حرب. ولعل خير مصداق على ذلك هو مشاركته الفعالة في تأسيس «اتحاد المثقفين المصريين» الذي تنادى إليه معظم المثقفين والمبدعين بالاشتراك مع النقابات الفنية، على إثر محاولة اغتيال نجيب محفوظ.

إن تكريم صلاح فضل هو، إذن، تكريم للنقد حين يكون منفتحاً على كل التيارات الحقيقية، وتكريم للاتجاهات النقدية الحديثة حين تزوج بين الدال والمدلول أو بين الشكل ومعنى الشكل، وتكريم للناقد حين يكون مشاركاً عضواً في الخروج من أزمات وطنه.

هو، إذن، تكريم «للدور» ، قبل أن يكون تكريماً «للشخص» ، وكلاهما بالتكريم خليق.

* * *

«أقايضها: بدمي»

وجميع دفاتر شعري
مقابل أن
أعلى مفاتها بكرة وأصلا
هي امرأة
ملء أعطافها عبق يستدل عليها به
من يود الدليلا
هي امرأة تشبه المستحيلا
هي امرأة تشبه المستحيلا».

(١٩٩٦)

ملامود درويش: الفنر ينعدبُ حاخل النصر

كان المساءان مساءين للشعر الجميل: الأول فى المجلس الأعلى للثقافة بالزمالك، والثانى بالجامعة الأمريكية بقلب العاصمة. أما صاحب المساءين فكان الشاعر الفلسطينى الكبير: محمود درويش.

بعد غياب طويل عن القاهرة، عاد إليها محمود درويش، فى زيارة شخصية، باعتباره شاعراً، لا باعتباره عضواً للجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية، التى استقال منها بعد اتفاق أوسلو المسمى «غزة - أريحا». عاد ليلتقى بأصدقائه، وليقابل نجيب محفوظ مداعباً: هل أنت فى عطلة المجد؟، وليستعيد ذكريات عمله فى «الهلل» وفى «الأهرام»، ولينظر إلى الجمهور الغفير المحب الذى تبعه فى الأمسيات، ويقول لنفسه راضياً: ها أنا أساهم مساهمة كبيرة فى رد الاعتبار للشعر.

بعد أمسية المجلس الأعلى للثقافة جمعنا به لقاء، فى منزل الشاعر حسن طلب، ضم: أحمد عبد المعطى حجازى، د. جابر عصفور، د. غالى شكرى، ماجد يوسف، جمال القصاص، محمد هشام، فاطمة قنديل.

أشار أحمد عبد المعطى حجازى إلى أن المزية الكبرى فى القصائد التى ألقاها درويش (وكانت من ديوانه الأخير «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» هى قدرة الشاعر على أن يراقب الآخرين الذين يقومون بدوره ويعيشون حياته نيابة عنه، وهو منفى عن هذه الحياة، غائب عنها أ. مغيب.

ولفت د. جابر عصفور النظر إلى أهمية المكان فى شعر درويش الأخير، من خلال رمز كالنافذة التى يطل منها على هؤلاء الآخرين، وكأنه محايد، أو آلة رصد دقيقة.

وافق درويش على ملاحظة حجازى وعصفور، لكنه أضاف أن هذا الرصد غير محايد، بل إنه ينطوى على قدر من العطف أو التعاطف، مع هؤلاء الذى يمثلون له نيابة عنه حياته وشخصيته لأنهم، مثله، منهزمون.

وحيثما تحدث حجازي عن ذكرى رحيل أمل دنقل الثانية عشرة (رحل في ٢٢ مايو ١٩٨٣) قال محمود درويش: نحن الفلسطينيون نعتبر أننا خسرنا، برحيل أمل دنقل، حليفا طبيعيا قويا.

وراح يردد:

« لا تصالح على الدم حتى بدم

لا تصالح ولو قيل رأسُ برأسٍ

أكلُ الرءوسِ سواء؟

أقلبُ الغريب كقلب أخيك؟

أعيناه عينا أخيك؟

وهل تتساوى يدُ سيفها كان لك

بيد سيفها أثكلك؟»

وأشار إلى أن دنقل كان قد بدأ - في ديوانه الأخير «أوراق الغرفة ٨» - طريقا جديدا باهرا في مساره الشعري، كان من المؤكد أنه سيعطى ثمارا بديعة للشعر العربي، حيث برز التأمل الحزين والتقاط مناطق الضعف البشري والشعور بوجود ثغرة كبيرة في الكون والحياة، وحيث خفت الحس الخطابى وقلت شهوة الحكمة العربية الماثورة.

لنتذكر، هنا، جملة درويش القديمة «إن الوضوح جريمة»، وهي الجملة التي اتكأ عليها كثير من الشعراء الجدد في مصر والعالم العربي. لكن درويش نفسه قدم مؤخرا في أحد الحوارات الصحفية - صيغة أنضج لها، حينما قال: «إن الغموض العقيم، مثله مثل الوضوح العقيم، جريمة ضارة».

تطرق الحديث إلى موقع خليل حاوي في حركة الشعر العربي الحديث. فرأى حجازي فيه شاعرا كبيرا مؤثرا في الشعر المعاصر، مؤكدا على أن الشعر كثير وليس واحدا بينما رأى د. غالى ود. عصفور ودرويش أن حاوي ربما يكون مثقفا كبيرا، لكن موهبة الشعرية ليست على قدر ثقافته الكبيرة.

لكن هذا السياق من الحوار أدى إلى قضية هامة هي العلاقة بين الديانة المسيحية وبين اللغة العربية وتقاليدها البلاغية والجمالية.

وحيثما وصل الحديث إلى حالة الانهيار العربى الراهن، قال درويش: لم يعد أمام الشاعر - فى قلب كل ذلك الخراب الشامل - سوى أن يستعصم بشعره ويتمسك بفنّه، وليس فى مقدوره غير أن يعتنق «الخلاص الجمالى» فى الشعر وبه. ولكن الأمر يبدو كما لو أن الشعر - لكى يزدهر ويتألق - فى حاجة دائمة إلى الانهيارات الاجتماعية والحضارية. وهنا يتجلى المأزق الأخلاقى الكبير: إذ يبدو الشعر نفعياً أو انتهازياً.

بعد أن استمع الحاضرون إلى شعر ماجد يوسف وفاطمة قنديل. ذكرنا حجازى بأنه سيصل إلى سن الستين فى الخامس من يونيو الحالى. وحيثما مازحناه: ألم تجد من كل أيام السنة سوى هذا اليوم المشثوم لتولد فيه؟ أجاب مازحاً: هذا سؤال يوجه إلى جمال عبد الناصر، الذى لم يجد من كل أيام السنة سوى هذا اليوم، لينهزم فيه؟ لقد كان يغيظنى أنا شخصياً!

حينئذ تذكرت «مرثية» حجازى لناصر:

«من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا

المغنى الذى طاف يبحث للحلم

عن جسد يرتديه

أم هو الملك المدعى أن حلم المغنى

تجسّد فيه

أم ترانا خُدعنا معا

بسراب الزمان الجميل»

ولفت حجازى نظرنا إلى أن محمد عفيفى مطر يصل - هو كذلك - إلى الستين مع أواخر مايو الحالى. هكذا صار لدينا شاعران كبيران يصلان إلى الستين هذه الأيام. فطالبنا د. جابر بأن يحتفل بهما المجلس الأعلى للثقافة احتفالاً لائقاً بقيمتيهما العالية، فاستجاب مؤكداً على أن يونيو سيشهد هذا الاحتفال الواجب.

اختتم اللقاء بنقاش حار حول المجلات الثقافية، ودور الدولة فى الثقافة، والعلاقة بين المثقف والسلطة. ونظراً لأشخاص الحاضرين، فقد وصل النقاش - فى بعض مناطقه - إلى درجة من السجال الساخن الجاد، حيث تباينت الآراء والرؤى: بين رأى يقول بأن

الأزمة الراهنة تلزمننا باللجوء إلى الدولة ومؤسساتها، على أن تكون شروط العلاقة صحية وفي صالح التقدم. ورأى يقول بضرورة الاعتماد على الذات والثقة في الجماهير والاستقلال عن المؤسسات الرسمية، في كل حال.

. وكان لابد أن ينتهى اللقاء قبل أن ينفلت العيار، وكان كاد.

* * *

أما محمود درويش - الذى غادر المنظمة من أجل القصيدة - فمثلما شبك المقاطع الجميلة فى سماء القاهرة، ترك - كذلك - عند الشعراء الشباب من الأجيال الجديدة سؤالاً ملغقاً: لماذا لم يسأل عنا، أو يهتم بلقائنا، هل هو مكتفٍ تماماً، هل يرانا «خارج النص» مثلما قال عن ياسر عرفات؟ لماذا ترك الحصان وحيداً؟

لكن كل الأجيال الشعرية راحت تؤكد لنفسها أن درويش صنع (فى أيام قليلة) حالة من الشعر الجميل، ردت للشعر بعض ماء وجهه الذى كان يراق بسبب موجة النفور من الشعر التى تلوكها الحياة الثقافية المصرية الحالية.

فما زال هناك شعر حار رفيع - حتى لو اختلف البعض معه.

مازال هناك جمهور غفير يمكن أن يكتظ به المكان، من أجل الشعر الصادق، حتى لو لاحظ البعض أن تطوراً فارقاً لم يحدث، وأن الغنائية هى سيدة النص، وأن الغرام باللغة والموسيقى هو الهوى الأول.

مازال هناك رجل يقول:

«أيها المارون بين الكلمات العابرة

احملوا أسماءكم وانصرفوا

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا

واسرقوا ما شئتم من زرقه البحر

ورملِ الذاكرة

وخذوا ما شئتم من صور كى تعرفوا

أنكم لن تعرفوا

كيف يبنى حجر من أرضنا سقف السماء». .
مازال هناك فتى يتعذب «داخل النص» .
مازال هناك محمود درويش.

(١٩٩٥)

التوحيدى:
عين هى ينبوع العيون

«الكلام على الكلام صعب، لأنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه»

ليس هدف هذه السطور اختلاق نظرية في الفن لأبى حيان التوحيدي (٣١٠ هـ - ٤١٤ هـ)، فالمعروف أنه لم يترك أثرا كاملا متكاملا في هذا الشأن (إذا استثنينا رسالته الضائعة: الكلام على الكلام) ولكن قصارى ما تطمح إليه هذه المحاولة المتواضعة (التي يقوم بها قارئ غير مشتغل بالفلسفة وغير مشتغل بالنقد على السواء) هو التجول في النظرات المتفرقة لأبى حيان التوحيدي في هذا المجال لاستخلاص «رؤية» مقارنة في أمور الفن والأدب، من خلال الشذرات المتناثرة في كتبه، ومن خلال طرائقه هو نفسه في الكتابة والإنشاء.

ولعل المدخل الكبير إلى النظرية الفنية عند التوحيدي هو المدخل الفلسفي، ففيه يمكن أن نقرب الاقتراب الصحيح من «فلسفة الجمال» - إذا صح التعبير - عنده. وفي هذا الإطار يمكن أن نقول إن الملمح الغالب الذي يلخص موقف التوحيدي الفلسفي هو «التوسط»، والاعتدال، أو التوفيق. وهو الملمح الذي سيلقى بظله فهمه الأدبي والفني كذلك، ففي العديد من المشاكل الكبرى التي اضطرم حولها الصراع الفكري/ الاجتماعي في العصور الإسلامية قبل القرن الرابع الهجري، ثم في القرن الرابع الهجري نفسه، كان التوحيدي يقف الموقف المعتدل، الذي «يتوسط بين طرفين».

وكانت مسألة «الذات الإلهية وصفاتها» واحدة من أكبر المسائل التي احتدم حولها الفكر واختلف. هنا نجد التوحيدي يقف في الموضع المتوسط بين المشبهين والمنزهين.

يرفض التوحيدي كلا الموقفين لأنه يرى استحالة وصف الذات الإلهية، وذلك أن «الله الذي لا سبيل للعقل أن يدركه أو يحيط به أو يجده وجدانا، أولى وأحرى أن يمسك عنه عجزا واستخذاء، وتضاؤلا واستعفاء، فعلى هذا قد وضع أن الصمت في هذا المكان أعود على صاحبه من النطق، لأن الصمت عن المجهول أنفع من الجهل بالمعلوم». وهو يؤكد هذا المعنى بمناجاته الجميلة التالية:

« كل ما أقوله فأنت فوقه،
وكل ما أضمره فأنت أعلى منه،
فالقول لا يأتى على حقك فى نعتك،
والضمير لا يحيط بكنهك.
فالقول وإن كان فيك فهو منك،
والخاطر وإن كان من أجلك فهو لك».

والحقيقة أن هذا التوسط لم يقتصر على الفكر الفلسفى الأدبى عند التوحيدى، بل
اشتمل حياته الاجتماعية نفسها، فيذكر د. حسين مروة أن التوحيدى قد اتخذ طريقا
وسطا فى سلوكه العام «فهو من جهة كان قريبا إلى أصحاب الفلسفة والتصوف..
ولكنه كان أكثر واقعية من جماعته هؤلاء، فلم يقنع بواقع حاله، ولم يستسلم لفقره
المدقع» (تراثنا: كيف نعرفه).

«الحق أقرب من أن يشار إليه،
وأبعد من أن يطلع عليه،
لأن قربه ليس بتدان،
وبعده ليس بتناء».
حسبنا فقط أن نشير إليه:
«إشارة إلى عين من غير كيف ولا أين،
ولا قويه ولا مين؛
عين هى ينبوع العيون،
وحقيقة ما كان ويكون
على اختلاف القلق والسكون».

(أرجو أن تلاحظ، صديقى القارئ، أننى سأنشر كثيرا من المقتطفات التى سأوردها
من التوحيدى، على هيئة شكل «الشعر الحر»، حتى نرى معا أننا إزاء شاعر نشري،
سبق - مع أقران عديدين له - تجربة «قصيدة النثر» التى نتحدث عنها اليوم، بعشرة
قرون).

وبالمثل كان موقف التوحيدى من قضية «الجبر والاختيار»، فعلى حين وقف بعض الفرقاء ناحية القول «بالجبرية» حتى لكأن ليس للإنسان من إرادة، ووقف بعض الفرقاء موقف «الاختيار» الكامل حتى لكأن لا وجود للوح المحفوظ الذى سطرت فيه المصائر والنهايات من قبل، وقف التوحيدى - فى البصائر والذخائر - الموقف الذى يجمع النقيضين بقوله الذى يرى أن كلا الموقفين مؤد للآخر:

«إعلم أن الاضطرار موشع بالاختيار،

والاختيار مبطن بالاضطرار،

وهما جاريان على سننهما،

وماضيان فى عننهما،

ولا ينفرد هذا عن هذا.

ولا يخلو هذا من هذا».

بهذه الرؤية «التعادلية» نظر التوحيدى فى مسألة تداخل الحق والباطل، فيروى على لسان على بن أبى طالب أنه قال: «إن الحق لوجاء محضاً لما اختلف فيه ذو حجا، وأن الباطل لو جاء محضاً لما اختلف فيه ذو حجا، ولكن أخذ ضفت من هذا، وضعت من هذا». ويعلق التوحيدى بقوله: «وهذا كلام شريف يحوى معانى سمحة فى العقل» (البصائر والذخائر).

ولهذا فهو ينقل عن أفلاطون فى «المقابسات» ما معناه «إن الحق لم يصبه الناس فى كل وجوهه، ولا أخطأوه فى كل وجوهه، بل أصاب منه كل إنسان جهة». ويمتد أثر أفلاطون عليه ليتبدى فى غير موضع، وخاصة فى مسألة الوجود، أو عالم الحقائق وعالم الظلال، حيث يرى التوحيدى «أن الأمور الموجودة على ضربين: ضرب له الوجود الحق، فالأمور الموجودة بالحق قد أعطت البقية نسبة من جهة الوجود، وارتجعت منها حقيقة ذلك، فالحاكم بالاعتبار، الفاحص عن هذه الأسرار، إن أصاب فبنسبة الوجود الذى لهذا العالم السفلى من ذلك العالم العلوى، وإن أخطأ فيما فات هذا العالم السفلى من ذلك العالم العلوى».

ولعل هذه المواقف الكثيرة لا تدل فقط على منهج التوحيدى فى التوسط والاعتدال - الذى يشارف الجدلية أحيانا ويشارف التوفيقية أحيانا أخرى - بل تدل كذلك على أنه

واحد من أوائل المفكرين الإسلاميين الذين أشاروا إشارة مبكرة إلى «نسبية المعرفة»، ذلك أن من طبيعة كل مفكر بشرى - يقول د. زكريا إبراهيم فى كتابه: أبو حيان التوحيدي، أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء - أن يقصر نظره على ناحية واحدة، دون سواها، من نواحي الوجود، ومن ثم فإنه قلما يصيب من الحقيقة أكثر من جهة، بينما تفوته منها جهات أخرى فطن إليها غيره.

ومن الجلى أن هذا الاستناد الفلسفى يؤدى من الناحية المذهبية إلى الإيمان بأن الحقيقة ليست ذات وجه واحد كما يؤدى من الناحية الجمالية إلى الإيمان بأن الجمال متعدد الوجوه والألوان. وهذا ما نلاحظه عندما نجد أسلوبه نفسه يجمع بين «تعدد» فنى وفكرى متنوع، بل إن هذا الاعتقاد فى التعدد قد أدى به إلى الإيمان «بالتسامح المذهبى» و«التواصل الفكرى»، فما دامت الحقيقة موزعة بين شتى المذاهب، فالحاصل «إن النفوس تتقادح، والعقول تتلاقح، والألسنة تتفتاح». ولا نشط كثيرا إذا قلنا إن هذه الدعوة إلى التسامح المذهبى والتعايش الفكرى هى التى استقى منها المفكرون المستثمرون بعد ذلك بعشرة قرون فكرتهم الكبيرة حول «حوار الحضارات»!

لكن هذه «النسبية» لا تعنى إلغاء «المطلق»، ذلك أن «الحق ليس مختلفا فى نفسه، بل الناظرون إليه اقتسموا الجهات، فقابل كل منهم من جهة ما قابله، وأبان عنه تارة بالإشارة إليه وتارة بالعبارة عنه، وظن الظان أن ذلك اختلاف صدر عن الحق، وإنما هو اختلاف ورد من ناحية الباحثين عن الحق». ولعل هذه الفكرة هى التى أرادها على بن أبى طالب حينما وصف القرآن بأنه حمال أوجه، وحينما أوصى أحد رجاله ألا يجادل الخوارج بالقرآن، لأن القرآن كلام مسطور فى كتاب لا ينطق وإنما ينطق به الرجال. وهى الفكرة نفسها التى فصلها فى العصر الراهن د. نصر حامد أبو زيد فى تأويله للقرآن وللنصوص الدينية، تحت قاعدة التفريق بين «النص» و«قرأ النص».

على أن هذه الفكرة على أهميتها الفلسفية البارزة ربما تفضى فى «الفهم الجمالى» إلى نتيجة معاكسة. إن القول بأن «النقبة كثيرة والعروس واحدة» - كما أعلن الأقدمون - قد يعنى، فى الفكر الأدبى، أن المضمون أو المعنى ثابت أبدي لا يتغير، وإنما تتعدد فقط أشكاله، وأن تعدد أشكال المضمون لا يؤثر على ثبات المضمون وواحديته، وهى إحدى الأفكار المثالية التى تنتهى إلى الاعتقاد بأن «الشكل» الفنى ليس سوى «ثوب» أو «نقاب» يتلبس على المعنى، فلا يتغير المعنى مع تغيرات الثوب!

فوق هذه الأرضية الفلسفية يمكن أن نرى نظرات التوحيدى الجمالية والفنية والأدبية. هذه الأرضية الفلسفية التى يمكن أن نوجزها بتمثيل التوحيدى للفكر المثالى فى العصور الإسلامية، بجوانبه المضيئة وجوانبه الضارة، ويتجسده لأبرز سمات هذا الفكر المثالى: الامتلاء بالتناقضات والتعارضات. هذه التعارضات التى أشار إليها د. حسين مروة موضحا أن من نقائض شخصية أبى حيان أنه ظل بين النزعة الصوفية ونشدان الحقيقة الفلسفية طول حياته، يتجاذبان فى مثل صراع أو مأساة فطورا يستخلصه التصوف وطورا استأثرت به الفلسفة. وسوف نلاحظ أن قسما من رؤى التوحيدى الجمالية ينتمى إلى النزعة الصوفية، بينما سينتمى قسم آخر منها إلى النزعة الفلسفية!

من هذه الزاوية المثالية، يمكن أن ندرك التأثير الشديد لدى التوحيدى بفكر أفلاطون، وقد مرت بنا شذرات من مثل هذا التأثير، ويواجهنا الآن وجه آخر من أبرز وجوه هذا التأثير، وهو استنكاف التوحيدى (كأفلاطون) للشعر والشعراء، فهو يقرر فى «الإمتاع والمؤانسة»: «لست من الشعر والشعراء فى شئ، وأكره أن أخطو على دحض، وأحتسى غير محض». ولعله فى ذلك متأثر - بجوار أفلاطون الذى أخرج الشعراء من مدينته الفاضلة - بموقف القرآن من الشعر والشعراء، حيث وصف القرآن الشعراء بأنهم يقولون مالا يفعلون وفى كل واد يهيمون. ويروى لنا التوحيدى عن ابن كعب الأنصارى قوله: «إن من شرف النثر أن النبى لم ينطق إلا به أمرا وناهيا، ومستخبرا ومخبرا، وهاديا وواعظا، وغاضبا وراضيا، وما سلب النظم إلا لهبوطه عن درجة النثر، ولا نزه عنه إلا لما فيه من النقص».

وعلى الرغم من أن التوحيدى قد يرى بوضوح أن «المحسوسات معابر للمعقولات» فإنه كثيرا ما يرى أن «المعقولات» هى أشرف من المادة، وأن المعنى من ثم أهم من صياغته. ولقد سأله أبو اسحق الصابى فى تفضيل النثر والنظم فأجاب «النثر أشرف جوهرًا، والنظم أشرف عرضًا» لأنه يربط الجوهر بالعقل، والعرض بالحس، والعقل أشرف من الحس، حتى لو كانت «المحسوسات معابر للمعقولات».

فى هذا الفكر المثالى نجد العديد من التناقضات، وفى فكر التوحيدى أمثلة وافرة لهذا الفكر ولتناقضاته. نحن نراه يعتبر «اللفظ» مجرد وعاء أو إناء «للمعنى»، وفى مقابسته الهامة رقم ٦٠ من «المقابسات» يورد قول أستاذه السجستانى: «العقل يطلب المعنى، فلذلك لاحظ للفظ عنده، وإن كان متشوقا معشوقا. والدليل على أن المعنى

مطلوب النفس دون اللفظ الموشح بالوزن المحمول على الضرورة - أن المعنى متى صُوِّرَ
بالسائح والمخاطر وتوفى الحكم، لم يبال بما يقويه من اللفظ، الذي هو كاللباس والمعرض
والإناء والظروف». لكن التوحيدى يعود فى موضع آخر من «الإمتاع
والمؤانسة» ليرفض الفكرة التى تقول: «إن من عبر عن نفسه بلفظ ملحون أو محرف أو
موضوع غير موضعه، وأفهم غيره، فقد كفى»، إنه لا يوافق على ذلك لأنه - يقول د.
زكريا إبراهيم - «يحرص دائما على جمال اللفظ، وموسيقية العبارة، وحلاوة التعبير،
ورشاقة الصياغة، وحسن السبك»، وهذا الاعتناء هو ما أكده أحمد أمين فى مقدمة
«البصائر والذخائر» حين قال: «إن التوحيدى لا يتفخخ فى الأسلوب على حساب
المعنى، ولا يتدقق فى المعنى وينسى الأسلوب». ولذلك فإن د. حسين مروة يلخص
أدب التوحيدى بأنه يجمع ثلاث صفات: الذاتى الوصفى، الذاتى الوجدانى،
الموضوعى. ويؤكد أنه لم يكن ممن تلهيهم الصورة اللفظية والبيانىة عن فكرة الموضوع
ومحتواه، بل نراه يدقق فى اختيار اللفظة والعبارة لكى يجلو الفكرة بدقائقها، ولكن
طواعية اللغة له وثروته اللفظية الغزيرة تخيل لنا أنه مأخوذ بسحر الكلمة عن واقع
مضمونها التعبيرى.

الأهم من ذلك كله أن التوحيدى يدعو دعوة أخرى أكثر اعتدالا، هى الموازنة بين
اللفظ والمعنى، أو بين الشكل والمضمون، فتجده فى «الاشارات الإلهية» يقول :
«إياك أن تقف مع اللفظ القصير فتسحر به عن المعنى العريض، فإن اللفظ للعامّة،
والمعنى للخاصّة». ثم إنه يستجلى ذلك الجدّل العميق بين «الشكل والمضمون» فى
«رسالة فى العلوم» بقوله: «إن من استشار رأى الصحيح فى هذه الصناعة الشريفة
علم أنه إلى سلاسة الطبع أحوج منه إلى مغالبة اللفظ، وأنه متى فاته اللفظ الحر لم
يظفر بالمعنى الحر، لأنه متى نظم معنى حرا ولفظا عبدا، أو معنى عبدا ولفظا حرا، فقد
جمع بين متنافرين بالجواهر ومتناقضين بالعنصر». على ذلك فإن حد البلاغة هو «ما
أدى المعنى إلى القلب فى حُسن صورة من اللفظ».

والمغزى الرئيسى فى هذا السياق هو أن التوحيدى (على الرغم من هذه الموازنة
الدقيقة، أو فى سياقها الحرج) يفرق بين الطبيعة والصناعة، فيرى أن الطبيعة محتاجة
للصناعة، مادامت مرتبة الطبيعة دون مرتبة النفس. ويرى أن البلاغة هى «الصدق فى
المعانى مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللغة، وتحري الملاحظة والمشاكلة،
برفض الاستكراه، ومجانبة التعسف» (المقاسبات).

ولقد صارت هذه العلاقة الوثيقة بين الطبيعة والصناعة إحدى مقومات الفكر الجمالى الحديث، حيث رأى «باير»، مثلاً أن الفن فى حقيقته هو حيلة يصطنعها الإنسان الصانع، أو هو «ديالكتيك حسى» يقوم على العقل والصناعة معا (كما يقول زكريا ابراهيم فى كتابه: مشكلة الفن)، وهو ما أكده كذلك جون ديوى، مثلاً، حين ربط بين الفن والحضارة، مقررًا أن شتى خبرات المجتمع العملية والاجتماعية والتربوية قد اصطبغت فى كل زمان ومكان بصبغة جمالية واضحة.

وهذا أبو حيان ينصح أديبا (فى الإمتاع والمؤانسة) بقوله: «لا تعشق اللفظ دون المعنى، ولا تهو المعنى دون اللفظ» لأنه يرى أن البلاغة فن «مركب من اللفظ اللغوى والصوغ الطباعى، والتأليف الصناعى، والاستعمال الاصطلاحي».

هكذا، فإن التوحيدي، والعرب بعامة فى قول زكريا ابراهيم، «قد فهموا أن الفن هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة، مادام دور الصناعة هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية» (مشكلة الفن).

«الصناعة»، إذن، ضرورة عند التوحيدي، لكنه يفرق بين «الصناعة» و«التصنع»، إذ «الذى ينبغى له (للأديب) أن يبرأ منه: التكلف فإنه مفضحة، وصاحبه مذموم» (رسالة فى العلوم)، وعلى ذلك؛ فإن: شر آفات البلاغة الاستكراه، وأنصع نصائعها الرضا بالعفو.

من هنا، كان التوحيدي ضد الإسراف فى المحسنات المصطنعة، فهو يرى أن السجع، مثلاً، ينبغى أن يكون كالطراز فى الثوب، أو كالمالح فى الطعام، أو كالحال فى الوجه، ولو كان الوجه كله خالاً، لما رأت فيه العين جمالا. ومن ذلك كله يبلور التوحيدي «شرط الكلام»:

«أحسن الكلام مارق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم، يطمح مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع».

(الإمتاع والمؤانسة).

بل إن التوحيدي لا يكتفى برفض الفكرة القائلة بأن من عبر عن نفسه بلفظ ملحون وأفهم غيره فقد كفى - كما سبق - وإنما يقول إن الكلام يتغير المراد فيه باختلاف الإعراب، كما يتغير الحكم فيه باختلاف الأسماء، وكما يتغير المفهوم باختلاف الأفعال، وكما ينقلب المعنى باختلاف الحروف. (زكريا ابراهيم: التوحيدي).

والسؤال هو: أليست أفكار التوحيدى عن «أحسن الكلام» وعن اختلاف المعنى باختلاف الإعراب والنحو والحروف، هى من العناصر الرئيسية المعاصرة فى الفكر الجمالى الحديث فى لحظتنا الراهنة؟

ولأن أبا حيان يضع «التشكيل» الفنى موضعه السليم، فهو قد انتبه إلى أن الفن صراع عنيف ضد المادة، مادة اللغة وقواعدها وشروطها. ولعل نصه البديع التالى (من: الإمتاع والمؤانسة) يوضح لنا كيف أن الإبداع معاركة جاهدة لشروط باهظة، ومنازلة شديدة لخصم عصى:

«إن الكلام صلف تياه،

لا يستجيب لكل إنسان،

ولا يصحب كل لسان،

وخطره كثير،

ومتعاطيه مفرور،

وله أرن (نشاط وحركة) كأرن المهر،

وإباء كإباء الحرون،

وزهو كزهو الملك،

وخفق كخفق البرق،

وهو يتسهل مرة ويتعسر مرارا،

ويذل طورا ويعز أطوارا».

ولذا فإن دعوة التوحيدى لامتلاك الأدوات دعوة جوهريّة فى إطار فهمه الجمالى، إذ أن «من تكامل حظه من اللغة، وتوفر نصيبه من النحو، كان بالكلام أمهر، وعلى تصرف المعانى أقدر، وازداد بصيرة فى قيمة الإنسان» (رسالة فى العلوم).

بإمكاننا الآن أن نشير إلى ست ركائز أساسية فى نظرية الفن عند أبى حيان التوحيدى.

الأولى: هي تميز الانسان عن الحيوان بالفن، فالإنسان لا يفضل الحيوان بعقله فقط، بل كذلك بالحاسة الفنية أو بالقدرة على تذوق الجمال، حيث الإنسان مفضل عن الحيوان «بالأيدي لإقامة الصناعات، وإبراز الصور فيها مماثلة لما فى الطبيعة بقوة النفس». وهنا، بالطبع، فكرة «المحاكاة» التقليدية.

الثانية: تساؤله - فى «الهوامل والشوامل» عن - «الإدراك الجمالى» وطبيعته : «ما سبب استحسان الصورة المحسنة؟ وما هذا الولوع الظاهر، والنظر، والعشق الواقع من القلب، والصبابة المتئمة للنفس، والفكر الطارد للنوم، والخيال المائل للإنسان؟ أهذه كلها من آثار الطبيعة؟ أم من عوارض النفس؟ أم هى من دواعى العقل؟ أم من سهام الروح؟».

الثالثة: التساؤل، كذلك، عن كنه «الانفعال الجمالى»: «لم صار من يطرب للغناء ويرتاح لسماعه يمد يده، ويحرك رأسه، وربما قام وجال، ورقص ونعّر وصرخ، وربما عدا وهام؟».

وهو يحكى لنا عن أحد الصوفية كان إذا سمع غناء إحدى الجوارى «ضرب بنفسه الأرض، وقرغ فى التراب، وهاج وأزبد، وتعفر شعره... فإنه يعض بنانه، ويخمش بظفره، ويركل برجله» (الإمتاع والمؤانسة).

الرابعة: اعتباره أن الغناء أكثر أثرا على النفس من كل فن عداه. تجده يقول: «أعلمت - جعلت فداك - أن الأوائل كانت تقول: من سمع الغناء على حقيقته مات؟».

الخامسة: ضرورة الثقافة والمعرفة للمبدع. فهو يبين لنا أن البليغ يستمد بلاغته من العقل، ويصدر فيها عن التمييز الصحيح، وأن البلاغة جد يجمع ثمرات العقل، وفن يحتاج إلى دراسة وتحصيل وطول مراس. فالكاتب لا يكون كاملا إلا بعد أن ينهض بدراسة هذه الصناعة، ويجمع إليها أصولا من الفقه وآيات من القرآن وعلماء واسعاً بالحديث، وأخبارا كثيرة مختلفة فى فنون شتى لتكون عدة له عند الحاجة إليها، مع الأمثال السائرة والأبيات النادرة، والعبارات المأثورة، والتجارب المعهودة، والمجالس المشهودة (الإمتاع والمؤانسة). ذلك أنه «ليس شئ أنفع للمنشئ من سوء الظن بنفسه، والرجوع إلى غيره وإن كان دونه فى الدرجة، وليس فى الدنيا محسوب إلا وهو محتاج إلى تثقيف، والمستعين خير من المستبد، ومن تفرد لم يكمل، ومن شاور لم ينقص».

السادسة: هذا التفريق البديع بين الصدق الواقعى والصدق الفنى فيبين لنا أن البليغ قد يكذب، دون أن يكون بكذبه خارجا على قواعد الصدق الفنى، لأن «ذلك

الكذب قد ألبس لباس الصدق، وأعير حلة الحق، «فالصدق حاكم» كما يقول أستاذه أبو سليمان. وليس من العسير التقاط الصلة بين هذه الفكرة والفكرة التي أوردها د. جابر عصفور منسوبة إلى ايزوقراطيس (أحد سوفسطائية اليونان) الذي يرد البلاغة إلى المقدرة على «جعل الأشياء الصغيرة عظيمة والأشياء العظيمة صغيرة»، وهي التي ذكرها التوحيدى حين قال: «قيل لسقراطس: ما صناعة الخطيب؟ قال: أن يعظم الأشياء الحقيرة، ويصغر شأن الأشياء العظيمة» (بلاغة المقموعين - مجلة ألف - ١٩٩٢).

فى غير موضع من أعمال التوحيدى جرت أحداث حول النثر والنظم. وخلاصة كل هذه الأحاديث هى رصيد مكنوز لحركة الحداثة الشعرية المعاصرة، ففى البدء يقر التوحيدى بتداخل النثر والنظم، لنجده فى المقابلة ٦٠ من «المقابسات» يؤكد «التقاطع» بينهما «ففى النثر ظل من النظم، ولولا ذلك لما خف ولا حلا ولا طاب ولا تحلا. وفى النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه ولا ائتلفت وصائله وعلاقته». ولابد أن نربط، هنا، هذا «التوسط» بفكره الفلسفى، الذى رأينا كيف أن سمته الغالبة كانت التوسط بين النقيضين، على أساس من رؤيته الشاملة فى أن «الوسط فيه الطرفان».

ثم إنه يقول قولته الكبيرة التى يمكن أن يتمسك بها شعراء التجربة النثرية الحديثة، حيث «إذا كان للشعر وزن هو النظم، فإن للنثر وزنا هو سياق الحديث»، لكنه يعود إلى الموازنة بين النوعين، فيرى بلسان أبى سليمان «إن للنثر فضيلته التى لا تنكر، كما أن للنظم شرفه الذى لا يجحد ولا يسترد، لأن مناقب النثر فى مقابلة مناقب النظم، ومثالب النظم فى مقابلة مثالب النثر، والذى لابد منه فيهما: السلامة والدقة، وتجنب العويص، وما يحتاج إلى التأويل والتخليص».

على أن التوحيدى يرجع إلى تفضيل «النثر» على الشعر لأسباب عديدة منها اتصال النثر - عنده - بالعقل واتصال الشعر بالحس، كما سبق، ومنها نزوعه المثالى الأصلى حول أسبقية المعنى على المادة، وهو لذلك يتبنى ترتيب أبى عبيد الكاتب النصراني: «ينبغي أن يكون الغرض الأول فى صحة المعنى، والغرض الثانى فى تخير اللفظ، والغرض الثالث فى تسهيل النظم وحلاوة التأليف، واجتلاب الرونق، والاقتصاد فى المؤاخاة».

وربما كان السبب الرئيسي في تفضيل التوحيدي للنثر على الشعر هو أنه كان ناثرا لا شاعرا - كما مر بنا - وقد جاءت رسائله ومصنفاته «قصائد منشورة» يشيع فيها من الجمال الفني والطلاوة الموسيقية والأدبية ما لا تكاد نجد له نظيرا في كل تاريخ الأدب العربي - كما يقول د. زكريا إبراهيم الذي يسوق لنا هذه القطعة البديعة:

«اللهم إني أسألك جدا مقرونا بالتوفيق،

وعلما بريئا من الجهل،

وعملا عريا من القتل،

وقولا موشحا بالصواب،

وحالا دائرة مع الحق،

وفطنة عقل مبصرة في سلامة صدر،

وراحة جسم راجعة إلى روح بال،

وسكون نفس موصولا بثبات يقين،

وصحة حجة بعيدة عن مرض شبهة،

حتى تكون غايتي في هذه الدار

مقصودة بالأمثل فالأمثل،

وعاقبتي محمودة عندك بالأفضل فالأفضل،

من حياة طيبة أنت الواعد بها ووعدك الحق،

ونعيم دائم أنت المبلغ إليه».

ويعلق د. زكريا إبراهيم متسائلا: ألسنا نجد في هذا الدعاء من الإيقاع الصوتي والتناغم اللفظي ما يجعل منه «شعرا منشورا» لا يقل طلاوة عن الكلام المنظوم؟ (لاحظ أن تعليق زكريا إبراهيم هذا كان عام ١٩٦٤، أي في نفس العام الذي حول فيه العقاد شعر صلاح عبد الصبور (الموزون حسب وحدة التفعلية لوحدة البيت) إلى «لجنة النشر للاختصاص»!)

ولعل هذا النزاع البديع في كتابة أبي حيان هو الذي جعل آدم متز في كتابه «الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري» يري أنه لم يكتب في النشر العربي بعد أبي حيان ما هو أسهل وأقوي تعبيراً عن شخصية صاحبه مما كتب أبو حيان. هذه الكتابة التي وصفها د. زكريا إبراهيم بأنها «حارة دافئة، تمتزج فيها الفكرة بالعاطفة، ويختلط فيها التصور العقلي بالتأثر الوجداني».

نعود إلى القول إن الانحياز للنشر عند التوحيدي يتأكد بإيراده لقول أبي عابد الكرخي (وهو صوفي مثله): «النشر أصل الكلام والنظم فرع والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل». وليس من ريب في أن من أسباب شرف النشر عند التوحيدي أن الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على السنة الرسل والأنبياء كلها منشورة مع اختلاف لغتها، وكذلك لأن النشر «مبرأ عن التكلف، منزّه عن الضرورة، غني عن الاعتذار والافتقار، والتقديم والتأخير، والحذف والتكرير». النشر عنده، صنو للحرية، بينما الشعر صنو للقيّد، وهو المعنى الذي لخصه العرب بقولهم «إن النشر كالحرّة، والشعر كالأمّة». وفوق ذلك كله فإن «النظم أدل على الطبيعة لأن النظم من حيز التركيب، والنشر أدل على العقل لأن النشر من حيز البساطة».

غير أن التوحيدي، مجدداً، يعود (في مثالب الوزيرين) إلى الاعتدال بين النظم والنشر. حتى وإن شاب هذا الاعتدال نوع من النظرة الأخلاقية التي ترى أن المعيار الضروري هو «الحق». فيؤكد أن الجمال ليس مقصوراً على النشر دون النظم، ولا الحق مقبولاً بالنظم دون النشر، وإنما يعترض على باطل النظم كما يرحب بحق النشر، مادام النشر لا ينقص من الحق شيئاً.

ولكنه - بسبب تراوجه المشار إليه سابقاً بين الفلسفة والتصوف - كثيراً ما يعود إلى معيار «الحقيقة» (وهي من مجال الصوفية) بدلاً من معيار «الحق» (وهو من مجال الفلسفة) ليوضح لنا، في معرض موازنته بين «الشكل» و«المضمون»، موجهها نصائحه إلى طلاب البلاغة، أن طالب الأدب عليه:

«ألا يقتصر على معرفة التأليف

دون معرفة حسن التأليف،

..... ليتفرق عليه ماء الصدق ويبدو منه لألاء الحقيقة» (البصائر والذخائر).

هناك مجموعتان من العلامات تحكمان رؤية التوحيدى للعالم. الأولى تبدأ بالعقل وتمر بالجوهر وتنتهى بالنشر، والثانية تبدأ بالحس وتمر بالعرض وتنتهى بالشعر. ولو عدنا إلى ثنائية التوحيدى لأدركنا معنى هذه الرؤية، خاصة إذا رأينا محاولاته فى التوازن أو التوفيق الدقيق بينهما (وهى المحاولة التى سعى إليها زكى نجيب محمود فى العصر الحديث). ويردنا هذا التوسط إلى مقابسته الشهيرة حول «أن الوسط فيه الطرفان». إذ روى التوحيدى عن أبى سليمان : «قال بعض الطبيعيين: الوسط فيه الطرفان، فإن الماء الفاتر توجد فيه الحرارة والبرودة ثم قال: هذا بيان قول الأوائل: الإنسان لب العالم، وهو فى الوسط لانتسابه إلى ما علا عليه بالمائلة، وإلى ما سفل عنه بالمشاركة ففيه الطرفان، أعنى فيه شرف الأجرام الناطقة بالمعرفة والاستبصار، والبحث والاعتبار، وفيه صفة الاجسام الحية الجاهلة».

ومن هذه التوازنات أنه «من الصورة والهيولى يكون الحد» لأنه «لا وجود لشيء إلا بصورته وهيولاه، فأما الهيولى بذاتها فغير موجودة وكذلك الصورة».

ولعل تفضيل التوحيدى للعقل على الحس، ومن ثم للنشر عن النظم، أن يكون مرتبطا، بأسبقية وأفضلية الصورة على المادة، ولذلك يصبح من المتوقع أن يتبنى - مرة أخرى وأخرى - رأى أفلاطون: «قيل لأفلاطن : أى الأمرين أعلى درجة أن يقول ما يعلم أو يعلم ما يقول؟ فقال: أن يقول ما يعلم، لأن مرتبة العلم فوق مرتبة القول» فالقول - يقول التوحيدى - تابع للعلم» (المقاسبات - مقابلة ٦٨ : أن الوسط فيه الطرفان).

هكذا نرى التوحيدى يفصل المادة عن الصورة تارة ويمزج بينهما تارة أخرى ونراه يفصل - بالتالى - الشكل عن المضمون (مفضلا المضمون بالطبع) تارة ويمزج بين الشكل والمضمون تارة أخرى.

لنقرأ هذه المحاور (ولنتذكر أن التوحيدى يدير معظم أعماله على هيئة المحاورات، كما فعل أفلاطون):

«قال: ما حد الكلام؟

الجواب: أنه مؤلف من صوت وحرف ومعان. يقال: كيف يحصل؟

الجواب: بجذب الإنسان الهواء بالحركة الطبيعية وحصره فى قصبة الرئة ودفعه ومصاكتة بالحركة الإرادية للهواء الخارج بحروف تجذبها آلة اللهوات وهذه مركبة دالة

بحروف اتساق مع معانى فكر النفس بالمنطقية، بقدر الهواجس الطارئة، والخواطر السانحة والصواب المؤيد للعقل، والأثر الحاصل فى القلب».

يقال: ما الشعر؟ الجواب: كلام مركب من حروف ساكنة ومتحركة، بقواف متواترة، ومعان معادة، ومقاطع موزونة، ومتون معروفة.

يقال: ما الإيقاع؟ الجواب: فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة».

يقال ما الكون؟ الجواب: خروج الشئ من القوة إلى الفعل»

«يقال ما الفساد؟ الجواب: خروج الشئ من الفعل إلى القوة»

يقال: «ما الصورة؟ الجواب: هى التى بها الشئ هو ماهو».

«يقال: ما الهيولى؟ الجواب: هى قوة موضوعة تحمل الصور منفصلة.

يقال: ما الجوهر؟ الجواب: هو القائم بنفسه الحامل للأغراض لا يتغير بذاته، موصوف لا واصف»

(مقابلة ٩١ من المقابسات)

وبلاحظ على هذا النص ما يلى:

١ - أن الكلام لابد له من الإيقاع والألفاظ والمعانى.

٢ - أنه يضع رؤية شبه علمية فى الجانب الصوتى للكلام وصلة الصوتيات بالمعانى، وهى فكرة صارت فيما بعد من رؤى الفكر الفنى الجمالى الحديث.

٣ - أنه يميل أحيانا إلى الصورة حتى يرى أنها «هى التى بها الشئ هو ماهو» ويميل أحيانا إلى الهيولى حتى يرى أنها «قوة موضوعة تحمل الصور منفصلة».

إن هذا التوازن بين «الصورة» و «المادة» هو ما سوف نجده فيما بعد عند علماء الجمال الغربيين، مثل سوريو، الذى يرفض فصل الصورة عن المادة، ويرى أن عالم الجمال لا يعرف سوى الملاء والنظام، فهو يجهل الصورة الفارغة كما يجهل المادة الخالصة. وذلك أن «الصورة» فى الحقيقة هى «الشئ نفسه بوصفه موضوعات، لا مجرد امتداد محض، بل هى «كيفية» باطنة فى صميمه». (مشكلة الفن)

٤ - أنه يميل إلى الاعتقاد بوجود جوهر ثابت «هو القائم بنفسه، الحامل للأغراض لا يتغير بذاته، موصوف لا واصف». وهي فكرة «المطلق» في كل الفلسفة المثالية، أوهى «الحق» في الفكر الدينى الإسلامى، عند التوحيدى وغيره.

٥ - إنه يقدم لنا فكرة ذكية عن الشعر حين يقرنه بالساكن والمتحرك من الحروف. ولعل الانطلاق من مبدأ «الساكن والمتحرك» فقط، كان الأساس الموسيقى لتجربة الشعر الحر كلها، التى بدأت منذ أواسط القرن العشرين.

٦ - كما يقدم لنا فكرة متقدمة أخرى فى مسألة الابقاع، حينما يربطه بالفواصل الزمنية المناسبة (المتعادلة) ضاربا بذلك مبدأ الصندوق الخليلى، لأنه يفتح الطريق إلى اكتشاف «فواصل زمنية متناسبة» غير تلك التى قعدها الخليل، متلائمة مع «زمانية» الكتابة وعصرها ورؤيتها الموسيقية.

٧ - أنه لم يرد فى كل هذه الحوارات سؤال أو جواب عن «الجمال»!

هذا التوسط نفسه، نقابله فى النظر إلى مشكلة قدم العالم وحدوثه، حيث «قال أبو سليمان: إنما فرض الاختلاف من الناظرين فى العالم: أهو قديم أم محدث، لأمر لطيف. وذلك أن الناظر إلى المركز وجد الشئ الكائن ثم وجد الشئ الفاسد، فحكم أن الحدوث والقدم قد تعاقبا عليه، قدم بالزمان وحدوث أيضا بالزمان: (فجاء) الحكم بأنه محدث واجب. والناظر إلى هذه الأجرام العلوية وجد ما لا يكون ولا يفسد ولا يعتره دثور، فحكم بأنه قديم، وكان النظران صحيحين من الجهتين المختلفتين». (المقاسبات / مقابلة ٩٣).

ويؤكد هذه النظرة الجدلية قوله - عن شيخه نظيف الرومى: «العالم من حيث هو كائن فاسد، ومن حيث هو فاسد كائن، فلذلك نظمه بدد، وبدده نظم، ومتصله مفصول، ومفصوله متصل، وغفله موسوم، وموسومه غفل، ويقظته رقاد ورقاده يقظة، وغناه فقر، وفقره غنى، وحياته موت وموته حياة» (مقابلة ٩٩ / المقاسبات).

ونفس هذا التوسط نجده فى مقابلة ٣٣ (الحركة والسكون وأيهما أقدم)، إذ يرى: «أما عند الحس فالحركة أقدم، وأما عند العقل فالسكون أقدم. والسكون عدم الحركة. وكل حس فقوامه بالحركة وكل عقل فصورته بالسكون، وذلك لأن «حركة الحس إلى الاضمحلال والنكول وسكون العقل إلى الكمال والمحصول».

وإذا قرأنا هذه الكلمات قراءة جمالية انتهينا إلى أن صاحبها يميل إلى العقل، أى إلى النشر. على أنه مع ذلك يرى أن العقل مع شرفه وعلو مكانه لا يخلو من انفعال

(مقابلة ٤٧)، فقد قيل لأبى سليمان: بأى شئ تعرف أن فى العقل مع شرفه وعلو مكانه انفعالا؟ فقال: باستحسانه واستقباحه، لأن هذين انفعالان».

على أن للتوحيدى فكرة هامة فى الجديد والتجديد، مؤداها أن النسج على المنوال القديم أصعب من ابتكار الأسلوب الجديد، ذلك لأن «كل مبتدئ شيئا ففوة البدء فيه تفضى به، إلى غاية ذلك الشئ، وكل متعقب أمرا قد بدأ به غيره فإنه بتعقيقه يفضى إلى حد ما بدأ به فى تعقيقه ويصير ذلك مبداله، ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدئ والمتعقب».

فى هذا الضوء، لابد أن يقرر التوحيدى أن «بعض المسائل توجد بالفكر والروية وبعضها بالخاطر والإلهام» وذلك «لأن البديهة تحكى الجزء الالهى بالانبجاس، وتزيد على ما يغوص عليه القياس ويسبق الطالب والمتوقع، والروية تحكى الجزء البشرى، وكذلك الفكر والتتبع والاستمداد والتوقع» «قلت له: فأى القوتين أشرف؟

فقال: كلتاها على غاية الشرف، إلا أن البديهة أبعد عن معانى الكون والفساد، وأغنى عن ضروب الاجتهاد والاستدلال، والروية ألصق بكمال الجوهر. وأشد تصفية للطينة من الكدر» (مقابلة ٥٥ / المقابسات).

وفى سياق تفضيل المعنى (العقل / الجوهر / الصورة / النشر /) على اللفظ (الحس / العرض / الهبولى / النظم) يمكن أن نفهم جملة التوحيدى:

«هيات

ضاق اللفظ واتسع المعنى

وانخرق المراد، وتاه الوهم وحاد العقل»

وهى تذكرنا - فى الوقت نفسه - بجملة النفرى الشهيرة: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، ويقول: «النظر ربما خاطب الناظر بملاتنقال به عبارة، ولا تحمله ترجمة».

على أننا، بعد ذلك كله يمكن أن نستخلص بعض الرؤى الجمالية لأبى حيان التوحيدى، لا من آرائه الفلسفية أو الفكرية، ولا من آرائه الأدبية فى الأدب فحسب، وإنما من خلال ما تعنيه نصوصه ذاتها.

إن قراءة جديدة لبعض نصوص أبى حيان التوحيدي ستجعلنا نضع يدينا على حقيقة أن كثيراً من عمل التوحيدي يمكن أن نصفه بأنه شعر منشور - كما سبقت الإشارة - فعلى الرغم من أنه لم يقرض الشعر (بل لم يحبه) فالواقع أن نصوصه النثرية فى ذاتها ليست سوى شعر رفيع. لنقرأ له (من الاشارات الالهية):

«إن نطق نطق حزان منقطعا،

وإن سكت سكت حيران مرتدعا

وإن قرب قرب خاضعا،

وإن بعد بعد خاشعا،

وإن أصبح أصبح حائل اللون من وساوس الفكر،

وإن أمسى أمسى منتهب السر من هواتك الستر،

مصه الذبول

وحالفه النحول»

أليس هذا شعرا قريبا مما نسميه «الشعر الحر» الذى بدأ مع منتصف القرن العشرين؟

ولنقرأ له:

«إن كنت من أهل الغصة،

فتجرع بالتسليم مرارة الغصة،

إن أردت أن تلحق بالملا الأعلى،

فذب بين البلاء والبلى،

إن كنت من أهل المنة،

فلاتنظر إلى المحنة،

ولكن انظر إلى المنحة فى المحنة»

والواقع أننا، مع هذا الشعر المنشور ومناسبته، بحاجة إلى إعادة النظر فى تاريخنا الأدبى بحيث نعيد تصنيف أشكاله الفنية التى قدمت لنا من قديم. فقد تجمدت تلك

التصنيفات المدرسية على تقديم ذلك الشكل العمودى التقليدى باعتباره هو «الشعر» وحده، وعلى أن كل ما خرج عن هذا العمود التقليدى (ذى الشطرتين) هو نثر لا شعر. إننا لو أعدنا النظر إلى نثر التوحيدى ونثر كل من الجاحظ وابن العميد، وابن عربى والنفرى والبسطامى أو غيرهم، سنجد بين أيدينا أنواعا باهرة باكرة من الشعر (وإن كان غير موزون).

والحق أن القرن الرابع، بالذات، كان هو القرن الذى ازدهرت فيه الكتابات النثرية البديعة، التى يتوجب علينا نحن المعاصرين، أن نصنفها فى صميم الشعر الجميل، إلى جوار ما كان من شعر عمودى عظيم فى ذلك القرن نفسه. بهذا المعنى: فإن لدينا فى القرن الرابع شعراء عظماء: مثل المتنبى والجاحظ والتوحيدى والحلاج.

«هذا غريب لم يتزعزع عن مسقط رأسه،

ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه،

وأغرب الغرباء من صار غريبا فى وطنه،

وأبعد البعداء من كان بعيدا فى محل قربه،

لأن غاية المجهود

أن يسلو عن الوجود،

ويغمض عن المشهود،

ويغضى عن المعهود،

ليجد من يغنيه عن هذا كله بعباء ممدود،

ورقد مرفود،

وركن موطود،

وحد غير محدود»

(الإشارات الالهية).

وفى سياق المقارنة بين أسلوب الجاحظ وأسلوب أبى حيان التوحيدى، أوضح لنا د. حسين مروة ثلاث خصال يفترق فيها التوحيدى عن صاحبه:

الأولى: أن الجاحظ يكتب من خارج ذاته، بينما يكتب التوحيدى من داخل ذاته « يكتب من وراء قلبه وعقله وعينيه، تحسه يتنفس ويلهث، وتدركه يتأمل ويفكر، وتراه ينظر ويرسم».

الثانية: أن التوحيدى لم يتخلص من حركة الفن الزخرفى الشائعة فى أدب عصره، وإن حاول التمرد عليها فى أوائل عهده بالكتابة.

الثالثة: أن الجاحظ قد أخضع أسلوبه لشخصياته، بينما أبو حيان قد أخضع شخصياته لأسلوبه.

وهنا لابد أن نقول إننا لا نتفق كثيراً مع المقارنة المتعسفة التى يجريها د. عبدالرحمن بدوى بين التوحيدى وكافكا فى (مقدمة الإشارات الإلهية) لأسباب عديدة: أولاً: لأننا نرفض مثل هذا المنهج الذى ينتهجه بعض المفكرين من التماس شرعية مفكرينا الأقدمين بمضاهاتهم بأعلام الفكر الغربى، لأن ذلك من حيث الوضع الزمنى غير صحيح، وهو من حيث المعنى الفكرى غير صحى، إذ هو يدل على دونية لا تشرف إلا بالانتساب إلى الفكر الغربى.

ثانياً: أن وجودية التوحيدى ليست هى وجودية القرن العشرين، بل إنها أقرب ما تكون إلى «وجودية صوفية» مما نراه عند الحلاج والنفرى وابن عربى. وليس غريب التوحيدى هو غريب الوجوديين الذى نعرفه عند البير كامى أو سارتر.

إن غربة التوحيدى هى غربة المتصوف المتحد بالوجود، الغائب عن الشهود:

« أن تصحب كونك بفراق كونك،

وتبید فی عينك عن عينك،

وتنأى عن شاهد زينك وشينك،

وتمحو أثر المكان فى أينك»

وهو قول قريب من كلام الحلاج وابن عربى. وهذه غربة شبيهة «بالغربة الغربية» للسهروردى (الصوفى المقتول) حيث يتصور العالم كمغارة يجب أن يدخلها الباحث عن الحقيقة، فيبدأ من عالم الكون والفساد الذى يجد نفسه سجيناً فيه، حتى يصل إلى مجمع الأنوار، وهى الدار الأولى للروح، وليست إلا رمزا للمكاشفة وتحقيق الراح. كما يقول د. مصطفى غالب فى كتابة عن «السهروردى».

وإذا كنا فى سياق الصلة بين التوحيدى والمتصوفة، من الناحية الفنية على الأقل، فلا بد أن نذكر أن أسلوب «التقية» الذى اتخذه المتصوفون ستارا وشفرة، وعبر عنه التوحيدى بقوله «لابد من التنفيس عند تضايق الخناق.. ولا بد من الإحجاز عند تعذر الإنجاء والإعراق» (الإشارة إلى الحجاز ونجد والعراق)، هو أسلوب عميق العلاقة بأسلوب الرمز، لأن هذه التقية - كما يقول د. جابر عصفور - «عبارات تصل ضرورة إبلاغ ما فى الداخل من «اعتقاد» بتغيير «طريقة» الكلام نفسها، وذلك بواسطة الكلمات التى تشير إلى شئ وتدل على غيره، كأنها وصول إلى المقصود بطريق يخالف المعتاد».

وهو الأمر الذى يرتبط بقول النفرى، فى مواقفه «وقال لى ما كل عبد يعرف لغتى فتخاطبه، ولا كل عبد يفهم ترجمتى فتحادثه»، ويجسده قول التوحيدى نفسه:

«هذا رمز وراء رمز،

وإشارة فوقها إشارة،

وعبارة حولها عبارة،

ولكن التقى ملجم،

ولا بد من بعض السكوت،

كما أنه لابد من بعض القول».

وإذا كانت عبارات النفرى والتوحيدى - كما يرى د. جابر عصفور - تصل استخدام الرمز بالتقية، وتقرن عملة «الترميز» أو صياغة الرموز بإنتاج لغة سرية، مفتاح شفرتها مقصور على أهلها، صيانة لما تنطوى عليه أقوالهم من معرفة تخصهم، فإن للرمز - مع ذلك - معنى مغايرا لهذا المعنى الخاص بالتقية، وهو معنى معرفى يتصل بما تضطر إليه اللغة من تغيير فى علاقاتها المجازية لتستوعب مالا تستوعبه الألفاظ العادية من الحقائق المتعالية. (بلاغة المقموعين).

فى هذا السياق أطلق النفرى تحذيره الكبير فى «المواقف والمخاطبات»:

«إن السكون إلى العبارة نوم، والنوم موت، ومن يموت لا يظفر بحياة، ولا يحصل عبارة».

ثالثاً: لكن المؤكد فى كلام د. بدوى أن «الروح الغريبة تهفو إلى التميز وألد أعدائها التكرار، لأنها تنشد دائماً أبداً التجديد والابتكار، فالمعهد هو القاعدة العامة، هو النوااميس المقررة بين الناس، هو ما يراه الناس وبه يحكمون وعليه يسيرون»، ولذلك كان التوحيدى - كما مرنا - ينحاز إلى «الابتداء» لا إلى «الافتداء».

ولذلك كله فإن التوحيدى على الرغم من أنه رأى أن حد الكلام هو الابتعاد عن «استعمال الغريب والعويص»، وما «يحتاج إلى التأويل» إلا أنه فى نصوصه نفسها كان يعلن دائماً:

«أنت الغريب فى معنك»

ويعلن أن:

«الغريب من هو فى غربته غريب».

ويقول: «زللت عن رسم حالى

لاختلاقي فى مقالى وفعالى

وغيبتي فيما على عمالى»

وهو قول قريب من قول النفرى: «وارنى عن اسمى، وإلا رأيتك ولم ترنى».

ويصرخ «إلى متى نختان أنفسنا كأننا على رشد أوغبطة؟»

هذا هو التوحيدى - المغترب - الذى له عين إذا رمقت بهتت، ونفس إذا تمثت تعنت، وروح إذا هشت عذبت».

وهذا هو التوحيدى الذى شكلت إشاراتِه عن الرمز والتقية والشفرة، مادة رئيسية من المواد التى كونت العقائد الجمالية الجديدة فى فكرنا الحديث.

رحلت لطيفة الزيات

السيدة التى عاشت ٧٣ عاما (١٩٢٣ - ١٩٩٦) حافلة بكل ما تحفل به التجارب البشرية الكبيرة من تعارضات متلاطمة: الفشل والنجاح، الكفاح والإحباط، الذات والمجموع، المرارة والفرح، اليأس والأمل.

بلغت الاستعارة أقصى قوسها، فى حياة الناقدة الكبيرة، التى تربت فى بيت من البيوتات المصرية العريقة فى دمياط، حيث يلتقى النهر والبحر، وتصطدم العذوبة بالملح، وحيث ترسو القوارب الصغيرة المحملة بالقلل القناوى عبر النيل، بجوار المراكب الشراعية الكبيرة للجد والأب، التى تبحر بالبضائع عبر المتوسط، قبل أن تعصف التكنولوجيا بتجارة أصحاب المراكب القديمة لصالح أصحاب السفن الحديثة.

اكتملت الدائرة على سرير السيدة. السيدة التى تفتّح حسها الوطنى قبل أن تبلغ العاشرة، حينما رأت جنود القصر يطلقون النار على المواطنين فى مشهد لم تصادف مثله فى كتب المسرح التى درّستها بعد ذلك بسنوات طويلة لتلاميذ معهد الفنون المسرحية. المواطنون الذين احتشدوا لاستقبال مصطفى النحاس، فى المنصورة، ليكونوا اللقطة التى نقشتها الذاكرة، حيث: «مع الدم كما النافورة فار أحمر قانيا، فوق رعوس الكتلة البشرية المتخبطة وانحسر. مع الهدير المنتصر للجماهير وقد اغتيل، وموجة من البشر تنحسر بعد موجة، مع أزرار نحاسية تضوى فى أشعة الشمس، مع بنادق سوداء كابية، مع قذائف الطوب تنهال على رجال البوليس، مع الأجساد تتعرى للرصاص والملابس تتحول إلى مشاعل توقد شعلة العشق الموت. مع أربعة عشر قتيلاً عدتهم الصبية قتيلاً بعد قتيلاً.... تحولت الطفلة إلى الصبية، تتعرف على الشر مجسداً على مستوى الدولة.

هذه الطفلة التى كانت تجد الملاذ من شرور الدنيا فى حضن أمها، هى التى حصلت منذ شهور على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب، وهى التى صارت - بعد مذبحة شرّ الدولة فى المنصورة بسنوات معدودة - سكرتيرة اللجنة العليا للعمال والطلبة عام ١٩٤٦، لتواجه مشهداً جديداً لم تلقَ مثله لطلاب التراجيديا حينما أصبحت مديرة لأكاديمية الفنون: مشاركتها فى انتشال جثث الشباب المتظاهرين الذين شطر البوليس كوبرى عباس تحت أقدامهم الغضة ليبتلع النيل عشرات ممن يصيحون: بلادى.

الميلاد فى دمياط، والموت فى المهندسين. وبينهما تنقلت فى بيوت كثيرة، لكن إحساسها «بالبيت» ما زال بعيداً. «وحين أفكر فى البيت بمعنى البيت، تندرج كل هذه المساكن فى ذهنى كمجرد منازل، وتبقى حقيقة ألا بيت لى، وحقيقة أنه لم يكن لى فى حياتى سوى بيتين: البيت القديم (فى دمياط)، والبيت الذى شمّعة البوليس فى صحراء سيدى بشر فى مارس ١٩٤٩.

أما المرأة التى عرفت بين محبيها بضحكتها المجلجلة، فهى نفسها التى صارعت المرض الخبيث شهوراً طويلة، وما كان لها أن تصرعه حتى وإن صمدت صمود الطالبة المشاغبة القديمة. وهى نفسها التى حصلت على الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة القاهرة سنة ١٩٥٧ وعينت مدرسا للغة الإنجليزية بكلية البنات. وظلت حتى رحيلها أستاذاً متفرغاً بقسم اللغة الانجليزية وآدابها بجامعة عين شمس.

كل هذا الصوت الجميل، هو لطيفة الزيات: الفتاة التى صارت واحدة من أبرز السيدات المصريات فى العصر الحديث، سليلة لهدى شعراوى وسيزا نبراوى وعائشة عبد الرحمن وعائشة راتب وفاطمة اليوسف وأمينه رزق وسهير القلماوى وغيرهن من ذلك الصف الطويل من البنات المتفردات اللاتى يزخر بهن السجل.

«يداي ملوثتان بدمى».

هذا هو أحد الاعترافات الهائلة التى باحت بها البنت التى رأت مرة أن الجنس كان سبب انهيار الامبراطورية الرومانية (كما ذكر على الراعى فى مقاله الحار عنها فى «المصور» بعد فوزها بالتقديرية)، والتى شغلت منصب رئيس قسم اللغة الانجليزية من ١٩٧٦ حتى ١٩٨٣، ومديرة لثقافة الطفل، ورئيسة لقسم النقد المسرحى بالمعهد العالى للفنون المسرحية من ١٩٧٠ حتى ١٩٧٢، ومديرة لأكاديمية الفنون من ١٩٧٢ حتى ١٩٧٣.

جاء الاعتراف بتلوث اليدين بدم النفس فى « حملة تفتيش »، التى لم تكن فى حقيقة أمرها تفتيشا بوليسياً فى أوراق مثقفة مصرية تقدمية بقدر ما كانت تفتيشا ذاتياً تقوم به مثقفة أمينة لكشف صفحات كتابها الداخلى. فى هذا « التفتيش » تؤكد بنت دمياط أنها سعت طوال العمر إلى ما هو مطلق، وأن المطلق قرين الموت، وأن حبها كان ضياعاً فى الآخر، وأن جريمتها لا تغتفر لأنها فعلت.

« فما من جريمة أفدح من جريمة وأد الذات »

تخطو الدراما خطوة كبيرة متوترة.

وسيظل « الباب المفتوح » حلمًا من أحلام السيدة المميّزة. ولذا، فإن المناضلة التى كانت عضواً بمجلس السلام العالمى، والمجلس الأعلى للآداب والفنون، قدمت للحياة الإبداعية روايتها الأولى « الباب المفتوح »، التى عرضتها شاشة السينما بعد ذلك فى فيلم قام ببطولته صالح سليم وفاتن حمامة. كما قدمت بعضاً من سيرتها الذاتية فى « حملة تفتيش - أوراق شخصية »، وأعمالها القصصية « الرجل الذى عرف تهمته » و « بيع وشرا »، ومسرحية « صاحب البيت ». وكتابها النقدى « نجيب محفوظ : الصورة والمثال »:

« نال القهر من أسرة، فتأكل طموح أفرادها فى سعيهم إلى الحرية. ويكتشفون أن هشيم الزواج الذى كانوا يسبرون عليه تنخس أسنته غلاف الروح . يقوم السرد فى مجموعة لطيفة الزيات بدور العين الأخرى التى تتبين فى جرأة لون القيود، فهى تمزج ما بين الواقعى والفانتازى، الجليل والتافه، التجريبي والتجريدي، التهكم والجدية. تجربة فنية تسخر من أوضاع لا تحتمل السخرية. وترسى قدرة الإنسان بغير حدّ على اجتياز ذلة الأزمة بانفجار اليقين ».

هكذا تحدث الناشر عن مجموعة « الرجل الذى عرف تهمته ». ولكن هل هناك يقين، حقاً، لامرأة يسارية مبدعة؟

المرأة التى عانت شكين كبيرين خلفا صمتين بليغين الصمت الأول كان من ١٩٥٣ وحتى ١٩٦٥ ، أى سنوات زواجها الثانى من ناقد المعادل الموضوعى: رشاد رشدى. والصمت الثانى من ١٩٧٤ حتى ١٩٨٢. لم يخرجها من صمتها الأول إلا إنجازها للدكتوراه (١٩٥٧) وإتمام روايتها « الباب المفتوح » (١٩٦٠). ولم يخرجها من صمتها الثانى إلا رئاستها للجنة الدفاع عن الثقافة القومية، التى تكونت بعد زيارة السادات

لاسرائيل بقليل. السادات الذى توج مسيرته بهجمة سبتمبر الشهيرة، التى كانت الصبية إحدى سجيناتها، والتى توجت هى الأخرى برصاصات الاسلامبولى منهيّة حياة «صاحب قرار الحرب والسلام» كما تسميه أدبيات الاستخذاء.

تصل دراما بنت دميّاط إلى إحدى ذراها.

«المرأة التى عرفت تهمتها» فتشت فى عمق الذات، وقارنت بين سيدتين كانتهما، وببساطة الكبار الملهمين أعلنت لنا، نحن الذين نتقنع كل يوم بقناع:

«كانت المرأة فى بداية زيجتها الثانية تختط طريقاً غير الذى اختطته امرأة سجن المحضرة. وتسعى إلى خلاص غير خلاصها، وتتغنى بحب غير حبها.. وأعرف الآن أن امرأة سجن المحضرة التى كانت معها أثناء زيجتها الثانية بشكل أو بآخر».

التاريخ: يوليو ١٩٤٩

يتم الإفراج عن المناضلة التى شهدت عمليات «بيع وشرا» عديدة: فى الحياة، فى المبادئ، فى الجسد، فى الروح. كان الحكم مشفوعاً بإيقاف التنفيذ بتهمة الانضمام مع آخرين إلى تنظيم شيوعى يسعى لقلب نظام الحكم. وانتهت فى أعقاب هذا الإفراج من إنجاز كتاب بعنوان «سجن النساء». وهو يحكى تجربتها فى الحبس الانفرادى، التى دامت شهوراً على ذمة التحقيق فى سجن المحضرة بالإسكندرية، كما يعرض لنماذج من السجينات العاديات اللواتى التقت بهن فى هذه الفترة. تقول لطيفة الزيات متسائلة: «الكتاب مرقم ومبوب، معد للنشر، ولم ينشر لا فى حينه ولا بعد هذا الحين. أتساءل: لماذا لم ينشر؟». ولعل القارئ الذى يطلع على الفصل الأخير من هذا الكتاب، المسمى «صديقاتى» (المنشور فى حملة تفتيش) يدرك لماذا لم ينشر هذا الكتاب حتى الآن. وهو الفصل الذى يختتم بهذه الأغنية: «فى يوم من أيام الحياة سيزهر الربيع من جديد/ فى أرض حرة حرة/ فيها نحيا من جديد/ فيها نحب ونحب من جديد». وربما تلتقط إحدى دور النشر الوطنية تساؤل الكاتبة، لتقدم «سجن النساء» للقراء.

تواصل دراما الفتاة تفجرها.

هنا لابد أن نستوثق أن سكرتيرة اللجنة العليا للعمال والطلبة في ١٩٤٦ لم تكن تكف عن التأمل العميق في ذاتها العميقة، لنقدها وتشريحها وسبر أغوارها الدفينة. وحسبنا أن نقرأ «كروكي» مخطوطا لمشروع رواية راودتها عام ١٩٦٣، ولم تتم، لكى ندرك كم كانت السيدة اليقظة تديم التحديق في وعيها الداخلى:

القصة قصة فرد فى انحدار. مزدهر فى البداية ومحبوس فى قفص فى النهاية. مزدهر من حيث هو ذاته. مفتوح القلب، معطاء، حساس، متفتح على ما هو خارج عنه، ملئ بفرحة الحياة، ومتمتع بكل لحظة من لحظاتها. كريم، متفهم، متسامح، لا تقليدى، ذو عقيدة، يؤمن بشئ ما أكبر وأهم من وجوده الفردى، ويحظى بالقدرة على أن يحب ويحب. والنقطة الرئيسية من جديد أننا لا نتوصل إلى ذاتنا الحقيقية إلا إذا ذابت الذات بداية فى شئ ما خارج عن حدود هذه الأنا الضيقة».

هل كانت تصف خطوط الشخصية الروائية المزمعة، أم كانت تصف ذاتها فى تلك السنوات الكثيرة؟

الصبية فى السبعين، لطيفة الزيات، بمواقفها وإبداعها ومذكراتها، واحدة من رائدات الكتابة النسائية فى مصر والعالم العربى، وهى التى كتبت دراسة «صورة المرأة فى القصص والرواية العربية». ولهذا: طبيعى أن تعتبرها الكاتبات المصريات الأم الروحية لهن. يقدمن لها إنتاجهن لتمنحه مقدمة جميلة فى كتاب بعنوان «كل هذا الصوت الجميل».

الصبية فى السبعين. رمز من رموز العمل الوطنى المصرى من زاوية. ورمز من رموز «المثقف العضوى» الذى تحدث عنه جرامشى من زاوية ثانية. ورمز من رموز الأدب الملتزم بقضايا إنسانه وبلده (بدون تقرير فح) من زاوية ثالثة.

ثلاث زوايا لمثلث مشتعل جعلت مركز البحوث العربية (الذى يديره حلمى شعراوى) يقيم منذ شهور قليلة ندوة كبيرة باسم الصبية تحت عنوان «لطيفة الزيات: الأدب والوطن»، شارك فيها رهط من كبار نقاد مصر والعرب. وقد حفلت الندوة - على مدار ثلاثة أيام - ببحوث متنوعة حول أدب السيدة المتميزة خاصة، وعلاقة الأدب بأزمة مجتمعه عامة. ومنذ أسابيع قليلة صدرت هذه البحوث فى كتاب قيم عن المركز (مع مؤسسة «نور» الثقافية) بتحرير وإشراف أمينة رشيد وسيد البحرأوى. وقد واكب

صدوره حصولها على جائزة الدولة التقديرية، التى جاءتها متأخرة ربع قرن، كعادة هذه الجائزة المثلثة! الصبية فى السبعين أبرز مستشارى مجلة «أدب ونقد». ولأنها الفتاة الفتية، فقد كانت دائماً أسبق الحاضرين إلى اجتماعات مجلس التحرير والمستشارين. قدمت عنها المجلة ملفاً خاصاً، منذ ثلاث سنوات، كان من أهم مواده تلك الدراسة البديعة التى حللت فيها فريال غزول «حملة تفتيش» كنموذج لخطاب الاعترافات، شارحة أنماط السرد فيه، وصلته بالأنواع الأدبية، موضحة مستويات الدلالة فى نسقها البلاغى والشعورى.

هكذا تصل الدراما إلى «لحظة التنوير» الأخيرة. ذلك أن البنت ذات السنوات الثماني التى كانت تشخص بالساعات تلو الساعات، صامته لا تنبس، جالسة القرفصاء، أمام الشاعر محمد عبد المعطى الهمشرى (ابن الموت هو الآخر) بينما هو ساهم فى دنيا الشعر والخيال، أمام غرفته بسطح البيت الذى سكنته أسرة الصبية بشارع العباسى بالمنصورة، إنما كانت تنشد التوحد مع المطلق، حيث : «لم أكن أتأمل رجلاً جميلاً، ولا حتى إنساناً جميلاً. كنت أتأمل الجمال فى إطلاقه والكمال فى إطلاقه. وفى لحظة فريدة يتناهى فيها التأمل إلى ضياعى، إلى فنائى، إلى موتى، أصل إلى التوحد مع الجمال على إطلاقه وإلى الكمال على إطلاقه. وأتحرر من أسر الجسد ونسبية الزمان والمكان».

هذه الطفلة عيناها، على الرغم من أنها صاحبة «الشيخوخة» هى التى لبست اللون الأسود، منذ أن ماتت شقيقها محمد عبد السلام الزيات (صاحب كتاب «السادات: الحقيقة والقناع») قبل عدة سنوات، ولم تخلعه يوماً واحداً، إلى أن لحقته حيث تحقق لها - ربما لأول وآخر مرة - الاتحاد المطلق بالمطلق، والتحرر من «أسر الجسد ومن نسبية الزمان والمكان».

التاريخ: الأربعاء ١١ سبتمبر ١٩٩٦.

لقد اكتملت الدراما لأستاذة الدراما.

وخلت الصالة.

«الملاح يعود إلى البيت،

إلى البيت يعود

من البحر الطويل الطويل يعود».

هذا ما حدث بالضبط. عاد الملاح إلى البيت. رحلت لطيفة الزيات. وهى التى ذكرت هذه الأغنية يوم رحل شقيقها عبد الفتاح الزيات فى مارس ١٩٧٣ .
وإذا كانت عودة الملاح هى عودة بعد معاناة طويلة فى «البحر الطويل الطويل»، فإن عودة لطيفة الزيات هى عودة بعد مشوار خصب مع الحياة، استمر لمدة ثلاثة وسبعين عامًا من العمر الغنى العامر بشتى التعارضات والتحويلات الجذرية، التى شكلت فى مجملها واحدة من أبرز الشخصيات المصرية المعاصرة.

سوف يلاحظ قارئ السيرة الذاتية القصيرة، التى كتبتها لطيفة الزيات تحت عنوان «حملة تفتيش: أوراق شخصية» أن فكرة «العودة إلى الرحم» هى هاجس أساسى من هواجس السيدة، ويتردد من فينة إلى فينة. وهو هاجس يرتبط عندها بهاجس أساسى آخر هو «هاجس الموت»، وكلاهما يرتبط بالحنين الدائم إلى التوحد بالمطلق:
«توصلت إلى التوحد مع المطلق فى مرحلتين مختلفتين من عمرى وفى مكانين يختلفان عن بعض اختلاف الليل والنهار: ميدان سان ماركس بفينسيا لحظة غروب، وأنا أتوحد مع الجمال، وفى ظلمة بئر بيتنا القديم وأنا أتوحد مع الموت».

«لا يحق لفرد أيا كان، أن ويتم شعباً».

كان هذا تعليق السيدة على التنحى المفاجئ لجمال عبد الناصر. وكانت السيدة قد شاركت مع شقيقها محمد عبد السلام الزيات (أمين عام مجلس الشعب حينذاك) ود. محمد الخفيف فى صياغة القرار الذى أصدره مجلس الشعب مطالباً عبد الناصر بالعدول عن التنحى فى ٩ يونيو ١٩٦٧، بعنوان «نقول لا لجمال عبد الناصر». والشقيق الزيات هو واحد من سجناء هجمة سبتمبر ١٩٨١.

«انتهيت من قراءة رواية نجيب محفوظ «اللص والكلاب»، وأدركت أن القصة المصرية قد دخلت مرحلة جديدة من مراحل تطورها، وأن نجيب محفوظ قد تولى من جديد دور الريادة، وفتح من جديد الباب أمام كتاب القصة. وككاتبة تحاول كتابة القصة شعرت بمزيد من الامتنان والشعور بالجميل».

هذه هي كلماتها، في كتابها القيم «نجيب محفوظ: الصورة والمثال»، الذي ختمته بعقد الصلة بين بعض روايات محفوظ ومنظور هيجل للدراما، ومتسائلة: هل نحن بصدد اللامحسوس وقد تحول إلى محسوس؟ وهل يتأتى لنا أخيراً أن ندرج الجبلاوى والرحيمى وأمثالهم من الشخصيات الغريبة في عالم نجيب محفوظ في إطارها الفلسفى الهيجلى؟».

كانت دراسات لطيفة الزيات عن روايات نجيب محفوظ، من أشهر الدراسات التى شهدتها الحياة النقدية عن أعمال محفوظ، طوال فترات نشرها متفرقة قبل أن تجمع مؤخراً فى كتاب مستقل. ولذا فإن الكثيرين من النقاد متابعى الحياة النقدية العربية يضمون دراسات الناقدة إلى دراسات أحمد عباس صالح ومحمود أمين العالم وإبراهيم فتحى وشكرى عياد باعتبارها أهم النظريات النقدية التى قيمت عمل الروائى الأبرز.

وقد أكدت الناقدة د. سيزا قاسم هذه الطبيعة الريادية لدراسات لطيفة الزيات، فى شهادتها عن بنت دمياط المتفردة، ضمن كتاب «لطيفة الزيات: الأدب والوطن». ذكرت الشاهدة أنها انكبت على دراسات لطيفة الزيات حول محفوظ عندما كانت تعد رسالة عن تحليل بنائى مقارن لثلاثية محفوظ، وأنها اكتشفت من الوهلة الأولى تميز كتاباتها بين الكم الهائل من الكتابات المتاحة عن نجيب محفوظ. وتؤكد د. سيزا قاسم أنه رغم كثرة تنقلها بين ما كتُب عن محفوظ، فإن كتابات الزيات «كانت أكثر إلهاماً من غيرها». وتتساءل د. قاسم بلطف: لماذا أحببت كتابات لطيفة الزيات، وكيف استطعت - وأنا أحاول أن استكنه البنيات الشكلية التى تتحكم فى تشكيل ثلاثية محفوظ - أن استلهم كتابات ناقدة تقف على الطرف النقيض من منهجى؟

وينفسها نجيب د. سيزا قاسم على سؤالها، مشيرة إلى مرونة لطيفة الزيات وتفتحها على كل المذاهب والاتجاهات الأدبية. وأنها - قاسم - رأت فى هذا التفتح فضيلة تحمد لها، وقد تكون «أحد روافد إعجابى بكتاباتها لما تضيفه عليها من غنى وتنوع وتركيب متضافر بل ومتعارض. ولذلك وجدت فيها ناقدة فريدة».

«الملاح يعود إلى البيت

إلى البيت يعود

من البحر الطويل الطويل يعود»

لهذا، كان من الضرورى أن يشير د. فيصل دراج إلى أن «حملة تفتيش نص نموذجى عن مأساة المثقف النبيل الذى يبدأ مع المجموع كى يحرره، وينتهى وحيداً، بعد

أن يكتشف أنه لم يكن حراً، حين كان يقود المجموع إلى الحرية. يتحرر وقد اقترب من الستين، ويبحث وهو فى الستين، عن مجموع جديد يقاتل معه من أجل الحرية. ويعود مكر التاريخ من جديد: لأن المجموع قد تغير، والظروف قد تغيرت، وذلك الوهج الجميل الذى كان لم يعد كما كان تماماً. شئ يذكر بمأساة الوعي ولوعة النزاهة».

والذى لا ريب فيه أن التأثير الذى تحدثت عنه د. سيزا قاسم قد لمس أيضاً الأجيال الجديدة من الكاتبين والكاتبات. ففى الكتاب نفسه «لطيفة الزيات: الأدب والوطن» تقدم الكاتبة الشابة هالة البدرى شهادتها حول السيدة الرائدة مشيرة إلى أن اسم لطيفة الزيات كان يتردد حولها فى طفولتها باعتبارها أحد رموز التحرر الوطنى. وظلت الكاتبة الكبيرة فى مخيلة الكاتبة الصغيرة مجرد اسم حتى عرض لها فيلم «الباب المفتوح». ساعتها «دارت مناقشات فى بيتنا حول جرأة المعانى المطروحة من خلاله. وأعاد الكبار من حولى مناقشة الرواية، وتوقفوا عند جرأة الحوار. فقد جاء فيه بين البطلة وابنة خالتها ما معناه أن جسد المرأة يجف نتيجة للهزيمة فى العلاقة مع الرجل».

وتوضح هالة البدرى أنها عندما قرأت «الباب المفتوح» فيما بعد، عرفت شيئاً آخر، هو أن صاحبة الرواية هى «أول كاتبة تقدم رواية تقف على قدم المساواة مع ما يقدمه الكتاب العرب». رواية لا تشلها هموم الأنثى بالمعنى المتعارف عليه، أو يسامحها الرجال عليها متجاوزين عن مستواها الفنى، بسبب أن كاتبتها امرأة مازالت تحب، كما فعلوا مع الكثيرات.

«فورد مادوكس فورد والحداثة» أحد كتب لطيفة الزيات الأخيرة. قدمت فيه ترجمة وتعليقات ضافية موسعة للكاتب الانجليزى المنحدر من أصل ألمانى، صاحب رواية «العسكرى الطيب» والراحل عام ١٩٣٩.

يقوم أبرز بحوث الكتاب على النظر إلى فورد كرائد من رواد «المفارقة» بمعناها الحديث كعنصر بناء فى العمل الفنى. وهو فى ذلك سابق لكل من إليوت وريتشاردز الشهيرين.

أما المفارقة المرة - المتكررة - فى حياة لطيفة الزيات نفسها، فلم يلتفت إليها أحد:

خروج المناضلة الشابة من سجن الحضرة أواخر ١٩٤٩، ودخولها إلى سجن الزواج الثانى (من رشاد رشدى) الذى انتهى عام ١٩٦٥، وهو الأمر الذى اقتضاها اعترافاً

شجاعا فى «أوراق شخصية»، حيث الإقرار «بأن بوابة سجن الحضرة أدت إلى بوابة الزواج الثانى، يعنى أن المرأة الشابة قد انهزمت فى نقطة من نقاط تطورها».

غرائب سبتمبر العجيب معها: فيه يرحل ناصر ١٩٧٠، وفيه تسجن هى فى هجمة سبتمبر الساداتية ١٩٨١، وفيه تموت ١٩٩٦. وفيه حصولها على جائزة الدولة التقديرية قبل أسابيع فقط من رحيلها. هكذا تظل جائزة الدولة التقديرية تنتظر الناس حتى يشرفوا على الموت، ثم تذهب إليهم قبل أن يلفظوا الأنفاس الأخيرة بلحظة واحدة.

التجليات العديدة لحضور يوم ١٦ أكتوبر ١٩٧٣ فى الذاكرة: فهو اليوم الذى شيعت فيه جنازة طه حسين، حيث «شعرت أنى أشيع عصراً لارجلأ، عصر العلمانيين الذين جرموا على مساءلة كل شئ، عصر المفكرين الذين عاشوا ما يقولون وأملوا إرادة الانسان حرة، على إرادة كل ألوان القهر». وهو يوم إعلان السادات استعداد مصر لقبول وقف إطلاق النار، واستعداده هو للذهاب إلى آخر الدنيا من أجل السلام. وهو - أخيراً - اليوم نفسه الذى استشعرت فيه الكاتبة أنها تجاوزت أزمته الطويلة السابقة.

إذن، «ما أبهج المرارة» كما قال شاعرنا الراحل على قنديل فى ختام قصيدته: القاهرة.

لكل ما سبق: وداعاً للسيدة.

الناقدة التى أوضحت لنا - برغم انتمائها الفكرى اليسارى وربما بسببه - فى كتابها الصغير الهام «حول الفن»، أن الفن «لا ينفرد بتقديم المعرفة، ولا يستهدف حتى تقديمها. ومع ذلك فالمعرفة التى يقدمها لنا العمل الفنى عن الواقع الموضوعى معرفة فريدة تختلف عن غيرها من ألوان المعرفة. وهى معرفة أكثر دلالة وصدقاً وعمقاً وكمالاً».

كان هذا الاعتقاد الرحب أحد دروس المبدعة الناقدة، تهديه للمبدعين والنقاد الذين يضمنون أنفسهم كثيراً بالبحث فى العمل الفنى عما ليس من وظيفته ولا من طبيعته، لعلهم يدركون.

الحديث الطلاب يزحفون من جامعة القاهرة إلى كوبرى عباس. والبوليس يشق الكوبرى تحت أقدامهم نصفين.

الزمان: فبراير ١٩٤٦

« على شط النيل تجلس الفتاة التى وجدت الملاذ فى الكل، تستر العرى: عريها،
عريهم، عرينا. تجلس ليلا وصباحا وضحي، حتى ينتهى الغواصون من مهمة انتشال
الجثث. تلف بعلم مصر الأخضر جثة بعد جثة. تتسابق يداها وأيدي الآخرين. الكثير
من الأيدي . والجثث ترتفع كالأعلام عالية على أيدي العاشقين. وشجرة العشق حية لا
تموت. ولا «نحن» التى هى «أنا» و «نحن».

الاسم: الطيفة الزيات.

الأغنية:

«الملاح يعود إلى البيت

إلى البيت يعود

من البحر الطويل الطويل يعود».

(١٩٩٦)

محمود، وأمين، وعالم

إذا كنا نحتفل، هذا العام، ببلوغ محمود أمين العالم (١٩٢٢) عامه الخامس والسبعين، فإنما نحتفل فى حقيقة الأمر بثلاثة أرباع القرن من الحضور الحى والبصيرة النابضة.

وليس محمود أمين العالم شخصية أساسية من شخصيات فكرنا العربى الحديث فحسب، بل هو - فى رأى - شخصية من شخصيات تاريخنا الحديث.

إن التجربة الطويلة، العميقة، المتنوعة للعالم تجعل احتفاءنا به احتفاءً بأنفسنا، وبما يمكن أن نقدمه نحن المصريين، من خلال أمثاله، إلى حياة مصر وتقدمها، بل وإلى حياة البشرية وتقدمها.

ولأننى لست مفكراً ولا فيلسوفاً ولا ناقدًا، فضلاً عن أننى أعلم أن المفكرين والفلاسفة والنقاد سوف يقومون بدورهم - فى احتفائنا به - بإضاءة الجوانب التى يختصون بها من (الوحة) الرجل العديدة، فقد اخترت أن أقدم شهادة شخصية عن علاقتى - كشاعر - بالرجل، كمفكر وناقد ورفيق كبير، عارضاً مشاهد ولقطات دالة وحميمة، ربما لن تقل فائدة عن الدراسات الفكرية العميقة فى تجديد اكتشافنا لهذا الكيان البشرى المتوهج.

بدأت علاقتى، بشكل شخصى، بمحمود أمين العالم منذ أواسط الثمانينات، لكن العلاقة غير المباشرة تسبق ذلك بسنوات.

كان ذلك فى أواسط السبعينات، حينما كان وعينا قد راح ينتقل من صباه الأول إلى قدر من النضج. كنا قد كونا رأياً فى العالم، مؤداه أن الرجل واحد من هؤلاء النقاد الذين برزوا فى مرحلة الخمسينات والستينات، منادين بالعلاقة الوثيقة بين الأدب والواقع الاجتماعى. وقد تبلورت هذه المناداة بصورتها الواضحة فى كتابه المشترك مع د. عبد العظيم أنيس «فى الثقافة المصرية» (الذى صدر عام ١٩٥٥)،

وهو الكتاب الذى كانا يساجلان فيه كلا من طه حسين وعباس العقاد، ويقدمان فيه رؤاهما الفكرية والنقدية المواجهة للتيارات التى كانت تسعى إلى عزل الأدب عن الحياة.

هكذا ترسخ لدينا - نحن شباب الأدب الصاعدين - الاعتقاد، فى تلك الفترة، بأن محمود أمين العالم يدعو إلى «الواقعية الاشتراكية» فى صورتها الميكانيكية الجامدة. وهى الصورة التى تحتم وجود «البطل الإيجابى» فى الأدب، أى البطل الذى يشارك فى صنع الحياة وتقدم المجتمع. وهو بطل لا ييأس أو ينهزم، وإذا يئس أو انهزم فإن يأسه أو هزيمته ليسا سوى لحظة مؤقتة لا بد أن يعقبها الانتصار والبشرى.

ولقد تبدت هذه «الواقعية الاشتراكية» فى نماذج نقدية تطالب القصائد بالحديث عن العمال والفلاحين، وبالدفاع عن الجائعين والمظلومين والفقراء، وبأن تنتهى القصائد أو الروايات نهاية سعيدة مبشرة بشروق الشمس من جنح الظلام وانبلاج الفجر من عتمة القهر والجوع والاستغلال وفائض القيمة. وفوق ذلك فإن هذه النماذج النقدية الصارمة كانت تدين احتواء الأعمال الأدبية على التشاؤم أو الانخزال أو الاستغراق فى «أوجاع الذات» بعيداً عن «أوجاع الناس والوطن».

فى تلك الأثناء - أواسط السبعينات وأواخرها - لم يكن العالم موجوداً فى مصر. كان قد رحل إلى باريس بعد أن ضيق السادات الخناق على المثقفين المصريين الوطنيين والتقدميين، وهو التضييق الذى بلغ إحدى ذراه بمذبحة لجنة النظام بالاتحاد الاشتراكى العربى الشهيرة عام ١٩٧٣. هذه المذبحة التى نقل فيها أكثر من مائة مثقف وكاتب وصحفى من مواقعهم الثقافية والصحفية والسياسية إلى مؤسسات الأحذية والنقل والأدوية!

لم يكن العالم موجوداً فى مصر، ومع ذلك فقد كوّننا رأياً فيه، بحماس الشباب من الفنانين والشعراء، الطامحين إلى تجاوز الإطار الحديدى الذى تقدمه الواقعية الاشتراكية فى صورتها الضيقة، التى ساقها لنا، أو سوقها، بعض النقاد والسياسيين التقدميين!

حينذاك، كنا قد قرأنا «واقعية بلاضفاف» و «ماركسية القرن العشرين» لروجييه جارودى (المفكر الفرنسى، الماركسى آنذاك)، وعرفنا أن الواقعية يمكن أن يتسع مفهومها حتى تضم أعمال بيكاسو وكافكا وجان جينيه وألبير كامى وغيرهم ممن لم

يكن أحدهم يدخل ضمن القفص الذى تقدمه «الصيغة الحديدية» السارية بين معظم مثقفى اليسار فى الخمسينات والستينات.

وزاد من تصلب ذلك الرأى الذى كونه عن العالم أننا كنا سمعنا عن كتاب بعنوان «أغاني الزاحفين» صدر بعد ١٩٥٦، وهو منتخب شعري لمجموعة من الشعراء «المناضلين»، الذين أترعوا قصائدهم بوعيد الاستعمار البغيض الذى بشره بالويل والثبور على أيدي الشعوب الحرة الشائرة، وأترعوه بوعيد الشعوب بالنهضة ورحيل الظلام واندحار المعتدين.

واستقرت فى أذهاننا شائعة تؤكد أن هذا الديوان كان من تقديم محمود أمين العالم.

كما تنهى إلى أسماعنا - فى ذلك الوقت - أن العالم كتب مقالاً حاداً فى اتهام صلاح عبد الصبور بالحزن، والانعزال عن آلام الواقع وآهات المطحونين، بل إنه اتهمه بتجاهل الإنجازات الاجتماعية والسياسية الثورية التى تحقّقها ثورة يوليو، مطالباً إياه بإبراز دور الجمعيات التعاونية والزراعية، وإبراز بناء السد العالى والتأمينات الاشتراكية، وغيرها من تحولات ظاهرة.

فى نفس الوقت، فى السنوات الأخيرة من السبعينات، نوّه العالم، أكثر من مرة، بمجلات «الماستر» التى كان جيلنا قد اتخذها وسيلة من وسائل كسر الطوق، ووصف هذه المجلات بأنها «ثورة الفقراء» وأنها «ثقافة بديلة» و«ظاهرة من ظواهر المقاومة الشعبية الثقافية المصرية ضد ظلام نظام السادات».

أحييت الرجل، بالرغم من الاعتقاد المسبق لدىّ بأنه من دعاة مطابقة الشعر للواقع مطابقة حرفية. وفى عام ١٩٨٠ حدث أن غامرت - أنا وصديقى الشاعر جمال القصاص - بالسفر إلى النمسا، أملاً فى الوصول إلى باريس: الحلم الجميل. وفى قُبينا تعقد الأمر، حتى اضطررنا إلى أن نستعين - تليفونياً وتلغرافياً - بمحمود أمين العالم فى باريس، طالبين منه أن يرسل إلينا دعوتين لزيارة فرنسا، لتسهيل حصولنا على تأشيرة إلى باريس من السفارة المصرية بقُبينا. ولم يتوان الرجل. ولكن حينما وصلتنا الدعوتان (فى القاهرة، بعد انتهاء شهرنا المحدد فى قُبينا) كنت قد غيرت وجهتى، وقررت السفر إلى بيروت. وسافر بالفعل جمال القصاص إلى باريس، وقد عاونه العالم هناك معاونات عديدة.

بعد عودتي من بيروت بعامين تقريباً - أي في عام ١٩٨٥ - كتبت مقالاً، لا أذكر موضوعه أو موضعه الآن، ما أذكره فقط هو أنني تسرعت فيه وكتبت ما معناه أن محمود أمين العالم هاجم صلاح عبد الصبور في الستينات بسبب «أنه حزين»، وطالبه بأن يكتب عن الجمعيات الزراعية وعن بناء السد العالي والتأمينات!

كان العالم قد عاد إلى مصر عام ١٩٨٥ تقريباً، مستأنفا دوره الريادي في قيادة الثقافة المصرية المعاصرة. وكنا قد بدأنا نتقارب تقارب الآباء والأبناء. أعطيته ديوانى «الأبيض المتوسط»، وبدأنا نلتقى به لقاءات شبه منتظمة - أنا وحسن طلب - نقرأ عليه آخر القصائد، ونستمع إلى تعليقاته وتوجيهاته وانطباعاته القيمة.

بغفلة، فوجئ الرجل بالرأى الذى تسرعت فى إلصاقه به، فكتب فى «الأهالى» مقالاً يأسف فيه - وهو متألم بحق - على أن يتسرع شاب مجتهد مثلى (فى رأيه طبعاً) فى إلصاق هذه التهم الجرافية به. وطالبنى بتدقيق مصادرى فى نقل الآراء عن الآخرين. بل إنه طالبنى بأن أبرز المصدر المحدد الذى أخذت عنه قوله أن على عبد الصبور أن يكتب عن الجمعيات التعاونية والتأمين والسد. وأشار إلى مقال له كتبه فى «المصور» حوالى عام ١٩٦٦ يتعرض فيه لشعر صلاح عبد الصبور، ولم يفعل فيه سوى أنه عرض لنزعة الحزن المفرطة عند عبد الصبور، التى تصل أحياناً إلى نوع من الحزن التجريدى أو الوجودى وهو ما يقارب حدود اليأس أو الإحباط.

أحسست بالخرج والخجل الشديدين، لأنه لم يكن لدى مصدر موثوق به فى هذا الشأن. فلم يقل العالم هذا الكلام - حرفياً - فى أى مكان.

صحيح أنه رائد من رواد الرؤية الاجتماعية والسياسية فى تقدير الفن، ولكن نصّ مثل هذا الرأى لم يقله تحديداً.

وهكذا صرت أتحين فرصة ملائمة لكى أعتذر له، أو أستدرك هذا التسرع المعيب. وجاءت هذه الفرصة، حينما قررت مجلة «أدب ونقد» (التي عملت بها فيما بعد) أن تجري حواراً مع محمود أمين العالم، بمناسبة عودته إلى أرض مصر، بعد غياب. اضطلعت أنا بإجراء الحوار، ونشر بالفعل فى عام ١٩٨٦. وقد عمدت إلى تصدير الحوار بسطور ضرورية تقول:

«حينما كلفتنى «أدب ونقد» بإجراء حوار حول النقد والأدب مع الأستاذ محمود أمين العالم لقي هذا التكليف هوىً فى نفسى، لأسباب عديدة:

منها أن الأستاذ العالم قيمة فكرية مصرية وعربية كبيرة، يصبح الحوار معها مناسبة لإثراء عقل وروح إمكانية شابة مثلى.

ومن هنا أن الأستاذ العالم لم يتفق له، منذ عودته إلى مصر، أن قدم رؤاه الأخيرة فى النقد والأدب بشكل متكامل مكتوب ومقروء - إذا استثنينا مقدمته الهامة لكتابه «ثلاثية الرفض والهزيمة» - يتجاوز مساهماته فى الندوات الأدبية بالتعليق النقدي. وخاصة أن أغلب ما كتبه الأستاذ العالم من نظرات نقدية وجمالية - فى فترة غيابه - كان ينشر فى مجلات ومنابر بعضها لا يدخل مصر، وبعضها الآخر يدخل بشكل ضئيل، حتى أصبحت الحاجة ماسة، فى السنوات الأخيرة هذه، إلى الإصغاء إلى حديث واف من عقل الرجل.

ومن هنا أن الأستاذ العالم من أكثر المتحمسين الصادقين لتجربة الأدب الشاب الجديد فى مصر، والراغبين فى التعرف الحار عليها والاقتراب الحميم منها. ومن هنا فإن الحوار معه يصبح تطلباً ضرورياً لجيل المبدعين والشعراء الجدد.

على أن السبب الأخص - بعد كل ذلك - هو أنني وجدت فى إجراء هذا الحوار فرصة أهديت لى لإصلاح ما أفسده «طول لسانى» من قبل مع الأستاذ العالم، حينما «قولته» نصاً لم يقله بالضبط، فى مجال الحديث عن بروز الاتجاه «الايديولوجى» فى النقد المصرى بالخمسينات والستينات، وذلك فى حوار مجلة «الكرمل» مع الشعراء المصريين الجدد.

وعلى الرغم من أن جوهر فكرتى فى ذلك الموضع كان - إلى حد ما - صحيحاً، فإن صياغتها الحادة، التى نسبت إليه مقولة محددة (أوضح هو فى مقال «بالأهالى» أنه لم يقلها بنصها تحديداً) كانت على الأقل ضريباً من مجافاة اللياقة فى التحاور مع آبائنا المفكرين.

ولهذا، سوف يكون من جوانب هذا الحوار استجلاء هذه المسألة بدقة ووضوح، حتى نتبين حقيقة ما قاله الرجل وما يقوله، دون تطاول عليه أو افتراء.

فى ذلك الحين، لم تكن الطبعة الثالثة من كتاب «فى الثقافة المصرية» (دار الثقافة الجديدة - ١٩٨٩) قد صدرت بعد. هذه الطبعة التى احتوت على مقدمة باللغة الحيوية والخطورة، أوضح فيها العالم (ود.عبد العظم أنيس) أن «بعض الذين يتهمون

رؤيتنا الاجتماعية بهذا الاتهام الآلى الميكانيكى يصدر عن موقفين: موقف يرى فى الأدب قيمة قائمة بذاتها منبثة ومنفصلة عن الحياة، هى ثمرة إبداع الأديب وحده، ولهذا لا يجوز أن نفتش فيها عن دلالة غير دلالتها الجمالية الخاصة. وهو ما ننكره تماما. وموقف آخر يرفض الدلالة الاجتماعية للأدب، ويقول بالدلالة الإنسانية أو الكونية العامة. وفى تقديرنا أن كل دلالة إنسانية أو كونية عامة تتضمن دلالة اجتماعية بمستوى أو آخر، دون أن يتعارض هذا أو يطمس دلالتها الإنسانية أو الكونية».

ثم يوضح الرجل أن هناك نقداً آخر للكتاب تلخص فى أنه اهتم بدراسة الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبى، ولم يهتم بدراسة الدلالة الاجتماعية للشكل أو الصياغة. «وهذا نقد صحيح بغير شك، وإن كانت رؤيتنا للدلالة الاجتماعية للأدب عامة تتضمن الدلالة الاجتماعية بل التاريخية للأدب من حيث صياغته ومضمونه، وخاصة للعلاقة العضوية الحميمة بينهما».

على أن دراسة الدلالة الاجتماعية والتطور التاريخى للأشكال الأدبية - يؤكد العالم - دراسة مستحدثة، ولا نختلف معها من حيث المبدأ، بل نعدّها امتداداً لما قلنا به، ومجالاً ينبغى معالجته.

زاد من حرجى، خلال تلك الأثناء، أن محمود أمين العالم حينما عاد إلى بلده بعد ما يزيد عن عشر سنوات، عاد بتحويلات فكرية ونقدية باهرة:

(أ)

أول هذه التحويلات أنه كف تقريباً عن كتابة الشعر أو كاد. والمعروف أن العالم مارس كتابة الشعر زمناً من حياته، حتى أنه أصدر ديوانين معروفين: الأول هو «كتابة على جدران زنزانة»، والثانى هو «أغنية الإنسان».

وواضح أن العالم قد أدرك أنه فى هذا الشعر - الذى يسير فيه على منوال حركة الشعر الحر احتذاء - لن يضيف جديداً ملحوظاً ولن يبتكر طريقاً منفرداً، وإنما سيظل يكرر أساليب الشعر الحر المعتادة. لقد أبى أن يستمر بدون أن يجدد أو يبتكر، وهو المجدد المبتكر المتحرك المتقلب فى الفكر والسياسة والحياة، فاتخذ قراره بالتركيز فى الفكر والنقد حتى يراكم إضافاته الكبيرة.

وقد اعترف العالم فى حوارنا معه (د. أمينة رشيد وفريدة النقاش وأنا) بمجلة «أدب ونقد» - بمناسبة عيد ميلاده السبعين (١٩٩٢) - أنه ممزق بين ثلاثة أشياء: الشعر، والفلسفة، والعمل السياسى: بدأت شاعراً، وتوقع منى الكثيرون أن أكون الشاعر. صلاح عبد الصبور كان يتمنى أن أستمّر. كنت أعيش شعراً، وأكل شعراً، وأشرب شعراً، وأفكر وأحب شعراً. ومازال الشعر فى حياتى. وكثيراً ما رغبت أن أكون شاعراً فحسب. وفى بعض الأحيان أجد فى الفكر كل شئ، لذا مات الشعر عندى، وآخر ما كتبت كان فى السبعينات.

وأذكر فى هذا الصدد، أثناء إعدادنا ذلك الملف عن العالم بمناسبة بلوغه السبعين أنه أعطانى - ضمن مواد الملف - قصيدتين شعريتين له لكى نضعهما فى الملف. وبلغ من رفته وتواضعه أن طلب منى أن أنظر فيهما بنفسى، وأن أرى فيهما رأياً، مفوضاً الأمر لى فى نشرهما أو نشر إحداهما أو رفض الاثنين معاً. (قال لى بالحرف: أنت الشاعر، فاختر منهما ما تشاء، أو اصرف النظر عنهما كليهما إذا كانتا فى رأيك غير صالحتين، وافعل هذا بدون حرج.)

وقد نشرنا بالفعل إحدى القصيدتين.

(ب)

ثانى هذه التحولات تحول فكرى، ويتجسد فى محاولة توسيع الإطار الثابت الجامد للماركسية. ذلك الإطار الذى كان سائداً عند معظم المفكرين الماركسيين فى الخمسينات والستينات، والذى كان العالم نفسه يحسب واحداً من المساهمين فى إنشائه ووجوده.

ففضلاً عن روحه الحيوية وعقله المتحرك من الأصل، فإن الرجل قد احتك فى فرنسا بالتيارات الفكرية والفلسفية الجديدة المتلاطمة. وقد ساهم ذلك فى مراجعة العديد من الحتميات التى لم تكن تهتز والفرضيات التى لم يكن يأتىها الباطل.

ولا عجب، فقد كانت فرنسا فى ذلك الحين من السبعينات والثمانينات تضطرم بفكر ما بعد الماركسية من نظريات البنيوية والتفكيكية والألوسية وغيرها من نظريات وأنساق ورؤى.

وليس معنى ذلك أن الرجل قد ترك أو هجر منطلقاته الأولى الأساسية، فقد أوضح فى المقدمة الجديدة لكتاب «فى الثقافة المصرية» اعتراضه على تسمية منهجه السابق

بمجرد المنهج الاجتماعي، مشيراً إلى «أننا نختلف مع من يسمى هذه الرؤية النقدية بالرؤية الاجتماعية، لأنها ليست مقصورة على الجانب الاجتماعي للعمل الأدبي وحده، وإنما هي تشمل مجمل بنيته التعبيرية الجمالية في سياقها التاريخي، الأدبي والاجتماعي، وفاعليتها الموضوعية».

وقد جعل ذلك العالم يؤكد على أن النقد - مهما تحررت فيه الموضوعية - سيظل ذا طابع أيديولوجي وذاتي. ذلك أنه «لا يمكن أن يكون علمياً خالصاً، بل سيبقى دائماً في النهاية، ورغم أدواته ومعايير الموضوعية، نابغاً من الاختيار الأيديولوجي للناقد».

ولعل هذه الآفاق الرحبة الجديدة، التي شارفها العالم في السنوات الأخيرة، هي ما عبر عنها في أحد كتبه الحديثة «الفكر العربي بين الخصوصية والكونية» (١٩٩٦) بقوله الصريح تحت عنوان دال هو «الماركسية وسرير بروكست»:

«هل ما تزال الماركسية كما قال بها ماركس هي نفسها لم تتغير، وعلينا أن نرفع أعلامه وأعلامها؟». ويجب العالم: إن الماركسية ما تزال - في تقديري - تحمل من التصورات النظرية والتوجهات المنهجية ما يجعلها مرجعية أساسية من مرجعيات الفكر الاشتراكي والنضال الاشتراكي».

على أن الرجل يضيف بأمانه بالغة:

«لا شك أن الماركسية في عصرنا الراهن لابد أن تجدد مصادرها التي تستند إليها في تجدها الفكري والنضالي. فلا شك أنها سوف تستند في مرجعيتها إلى الماركسية وإلى ما استندت إليه الماركسية من مرجعيات علمية وفكرية وموضوعية، ولكنها ينبغي أن تضيف إلى ذلك ما استجد منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم من تطورات علمية وتكنولوجية، وبخاصة ما يتحقق اليوم من ثورة كاملة في مجال علوم الاتصال والمعلوماتية فضلاً عن الخبرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية السلبية والإيجابية، وخاصة خبرة انهيار النموذج السوفيتي والمنظومة الاشتراكية وانهيار حركات التحرر الوطني واحتدام الصراعات العرقية والقومية والدينية في العالم، والأزمات التي يعانيها اليوم النظام العالمي، ومحاولات الهيمنة على العالم، إلى جانب بروز حركات اجتماعية جديدة في العالم كحركات السلام والدفاع عن البيئة والجماعات المدنية والأهلية والمنظمات الدولية».

(ج)

ثالث هذه التحولات هو تحول نقدى. وهو مترتب على التحول السابق، الفكرى، حيث أن ذلك الاتساع الجرى فى الرؤية الفلسفية والفكرية قد شمل بدوره طريقة النظر النقدية، تلك الطريقة التى تبلورت فى الاهتمام بالأساليب والأشكال الفنية التى يعبر بها الفنان عن مضمونه أو موقفه الفكرى والإنسانى، مع عدم الاقتصار على العناية بالموقف الفكرى لدى الفنان، وحده، كما كان الأمر من قبل.

وقد تجلّى الاتساع المرن فى مقدمة العالم للطبعة الثالثة من كتابه المشترك مع د. عبد العظيم أنيس «فى الثقافة المصرية» بمناسبة أربعة وثلاثين عاماً على صدوره، حيث عبرت شجاعة القلب ونزاهة العقل عن نفسها فى نصاعة نادرة، حينما نقد المفكر نفسه نقداً ذاتياً، موضحاً التطورات الهامة التى طرأت على فكره وعلى منهجه النقدى: إذ زاد الاهتمام بجماليات العمل الفنى، وعدم اعتبار هذه الجماليات مجرد شكل خارجى، ثم اعتماد المدارس النقدية الحديثة التى نشأت مؤخراً مثل البنيوية والألسنية والسيميوطيقية وغيرها، مشيراً إلى أن المرحلة التى كتبت فيها مقالات «فى الثقافة المصرية» كانت خالية من بروز الأدوات النقدية الحديثة ومدارسها التحليلية الدقيقة، مما جعل أدوات الناقد المصرى والعربى - آنذاك - ضعيفة فقيرة.

فى هذه المقدمة الهامة يؤكد العالم: «إننا مازلنا نرى أن الجوهر الفكرى والمعرفى للكتاب ما يزال صحيحاً من الناحية النظرية العامة الخالصة. فما تغيرت وجهة نظرنا فى العلاقة العضوية البنيوية الديناميكية بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الإبداعية الجمالية والدلالة المعرفية والموقفية».

ويضيف الرجل: إلا أننا نقر أننا فى الكثير من تطبيقاتنا النقدية كانت العناية بالدلالة الاجتماعية والوطنية للعمل الأدبى تغلب على العناية بالقيمة الجمالية.

ولن نفسر هذا فقط - أو بالأحرى نبرره - بأن هذا حدث فى لحظات كانت تحتدم فيها المعارك الوطنية والاجتماعية، وإن كان هذا صحيحاً فى بعض الأحيان. وإنما نفسره فى الحقيقة بعدم امتلاكنا للوسائل والآليات الإجرائية لتحديد وكشف العلاقة بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الجمالية والدلالة العامة، كشفاً موضوعياً دقيقاً.

ولعل أئمن ما تعلمناه طوال هذه السنوات هو محاولة الخروج من الأحكام العامة سواءً فيما يتعلق بالدلالة المضمونية أو القيمة الجمالية، إلى تحديد آليات هذه الدلالة وهذه القيمة على نحو أكثر دقة.

وفضلاً عن ذلك فقد تعلمنا حاجة الناقد إلى أن يتعامل مع العمل الأدبي برحابة صدر أكبر ويعمق أكبر مما أسعفتنا به ترسانتنا النقدية فى تلك السنوات، فى أيام الشباب، وفى ظروف المد الوطنى الديمقراطى.

هكذا تكلم الرجل.

والحق أن هذا هو ما حدث فى دراسات العالم النقدية فى العقد الأخير، كله.

(د)

رابع هذه التحولات، هو الاهتمام الجاد الذى أبداه العالم تجاه الكتابة الجديدة - شعرًا وقصة ونصوصًا - وخصوصًا الشعر. وكان دائمًا حينما يسمعا - بخاصة حسن طلب وأنا - يقول إننى أمام ثورة كاملة، فى اللغة وفى المجازات وفى الموسيقى وفى الموضوعات، بل وفى الواقع نفسه.

وهنا، فإن العالم لم يقف عند حدود جغرافية تجربة الشعر الحر، التى ساهم فى تصعيدها وإظهارها، كما فعل نقاد كبار آخرون من أقرانه، حين ظلوا مربوطين إلى حدود ما عرفوه وسوغوه واستساغوه من تجديد الشعر الحر.

ولقد تجلّت سعته هذه مؤخرًا فى مبادراته بالكتابة والحديث عن شعراء وقصاصين وأدباء جدد من الأجيال الجديدة والشابة. ولعلّى أذكر له - على سبيل المثال - مشاركته الهامة فى ندوات حول شعر محمد عفيفى مطر وحسن طلب، ثم كتابته دراسات نقدية ضافية حول شعر حسن طلب، ورفعت سلام وأحمد الشهاوى ونورا أمين وشعرى.

ولعلّ مقالته «محمد عفيفى مطر طليقًا» (أدب ونقد - سبتمبر ١٩٩٥) تدلّ دلالة أكيدة فى هذا الصدد، إذ يقول العالم: «لاشك أن الغموض صفة أساسية من صفات الشعر والفن عامة، لأنّ للأدب وللن لفتها الخاصة المختلفة عن لغة الحياة والواقع. ولكن تختلف مستويات الغموض ووجوهه وضرورته ووظيفته».

ويتساءل العالم: «ماسر هذا التذوق المبدئى لشعر عفيفى مطر رغم استغلاقه علينا؟» ويجيب برصده ملامح ما يسميه المرحلة الثانية فى شعر مطر:

١. سيادة التدوير الكامل فى بنية القصيدة.

٢. كثافة التعبير بالجمل الاسمية والتخفف من حروف الوصل.

٣. انعدام التتابع المنطقى الشكلى فى بنية الصور وفى الانتقال بين بعضها البعض.

٤- سيادة التعبير بالمفارقات والتناقضات والغرائبيات والتراكيب المجازية المستحدثة.
٥- التداخل الحميم بين العناصر المادية والمعنوية والنباتية والحيوانية والإنسانية والكونية عامة.

٦- التشكيل القصصى أو الحكائى لبنية أغلب القصائد.

٧- سيادة المفردات ذات النسيج اللغوى الرصين الرفيع.

ويؤكد العالم أن هذا التعانق بين البنية التعبيرية الرصينة التى ترف بالعنقا والمهابة والأصالة، وارتباطها بانطلاق تجاوزى مستقبلى، مع التدفق الإيقاعى السريع الحاد، وسيادة المناخ الكونى شبه السحرى، كل هذا فى تشابكه هو ما يحقق التدوق الفنى المبدئى بل الانبهار بالقصيدة المطرية.

ومع ذلك، فإن محمود أمين العالم - المفكر الصلب - لا يتخلى عن مواقفه بسهولة، فهو ينهى مقالته بسؤال «قد يغضب بعض أصحاب الحداثة» - كما يقول - السؤال هو: إذا كان شعر مطر فى المرحلة الأولى كان مشحوناً برؤية نقدية لمناخات وتطلعات ومواجه مرحلة الستينات - سواء قبل هزيمة ٦٧ أو ما بعدها - وكانت المرحلة الثانية - التى رصد بعض ملامحها توأ - من شعره تعبيراً عن موقف تأملى نقدى لمرحلة السبعينات والثمانينات، فهل نتوقع مرحلة جديدة فى شعر مطر تتواكب فناً مع هذه المرحلة الجديدة التى نعيشها؟ مرحلة التردى والمحنة والتبعية العميقة الشاملة، والتى لم يكن مطر فيها شاهد - عصر كمشقف مبدع فحسب، بل كان كذلك هو نفسه (وجسدياً) أحد ضحاياها المباشرين؟

والسؤال بالطبع ليس بريئاً كل البراءة، بل هو يحمل فى طياته: تحبيذا للمرحلة الأولى من شعر مطر، ومؤاخذه ضمنية للمرحلة الثانية التأملية عنده، ثم مطالبة للشاعر بأن يحتوى شعره الجديد على أمور بعينها يراها الناقد ضرورية حتى ينهض الشعر بدوره المرتقب.

ربما صار من الضرورى، الآن، أن أوضح أمراً أراه لازماً فى هذا السياق الذى نحن بصده: ذلك أنه فى تلك السنوات الأخيرة، لنقل السنوات العشر الأخيرة، وخاصة بعد عودتى من حصار بيروت، ثم عملى فى «أدب ونقد» (١٩٨٧) بجوار الناقدة والزميلة الكبة فريدة النقاش، المشابهة لمحمود أمين العالم فى كثير من وجوه الشبه، فيما

يتصل بالمسار والتحويلات، أقول: فى تلك السنوات كنت أنا أيضًا - من جانبى - أجد نفسى متخففاً يوماً بعد يوم من غلو الاهتمام الجارف بالشكل والتشكيل وحدهما، وأحاول أن أقترح لنفسى ولزملائى من الشعراء الذين يسمونهم «جيل السبعينات» صيغة جديدة رحبة مؤداها:

ليس المضمون فى ذاته شيئاً شائئاً. ولا بد لنا أن نجد أرضاً مشتركة نقدم بها رؤانا الجمالية والتشكيلية واللغوية الجديدة (التي لا شعر بدونها) من غير أن نبلغ الإبهام المطبق أو نفرق فى التفذلك الشكلى العقيم، أو ننزل كل العزلة عن فهم الناس لنا وعن قضايا مجتمعنا الساخنة.

ولقد تفاعل العالم مع فكر الحداثة وما بعدها تفاعلاً ناضجاً، راشداً ورشيداً، وقدم فيها رؤى ثمينة ضابطة لإيقاع الفوضى الإبداعية (الفكرية والأدبية) التى نعيشها.

فى هذا الصدد، أوضح لنا أنه «برغم الاختلافات المتنوعة والمتناقضة لمفهوم الحداثة، فهناك ما يمكن استخلاصه منها جميعاً فى ضوء تعاملنا المعاصر مع هذا المفهوم، أى أن هناك ما يمكن اعتباره قاسماً مشتركاً عاماً، رغم هذه الاختلافات.

هذا القاسم المشترك هو فى تقديرى - يقول العالم - مبدأ التغيير التجديدى التطويرى التجاوزى للواقع الإنسانى والاجتماعى سواء كان هذا التغيير تغييراً للعالم على حد تعبير ماركس، أم كان تغييراً للحياة على حد تعبير رامبو، وسواء كان تغييراً جذرياً عميقاً أو تغييراً جزئياً، أو تغييراً نسبياً، أو تغييراً مظهرياً برانياً. وسواء كان هذا التغيير فى مجال بنية الواقع السياسى والاجتماعى والاقتصادى، أو فى بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أو بنية القيم الروحية والأخلاقية أو بنية الأذواق والرؤى الجمالية. وسواء كان تغييراً يستند إلى معرفة عقلانية موضوعية تاريخانية أو إلى إرادة القوة الاستعلاتية أو إلى الأدوات التكنولوجية النفعية.

ولهذا يتداخل ويتفاعل بالضرورة مفهوم الحداثة مع مفهوم التحديث بمستويات مختلفة، على أنهما يتداخلان دون أن يعنى هذا بالضرورة تلازمهما تلازماً حتمياً، فيشترط وجود أحدهما وجود الآخر.

إن مفهوم الحداثة يغلب على دلالاته التغيير الفكرى والعلمى والجمالى والقيمى عامة، على حين أن مفهوم التحديث يغلب على دلالاته التغيير السياسى والاجتماعى والاقتصادى. (إبداع - نوفمبر ١٩٩٢).

هنا حدث انسجام حق:

هو - كناقذ - اقترب منا كشعراء (مع الاحتفاظ بالمقامات والمراتب): بإعطاء الاعتناء اللائق للتشكيل الفنى والجمالى فى الأدب والشعر. وأنا - كشاعر - اقتربت منه: بإعطاء الاعتناء اللائق للتجربة الإنسانية الحارة، ولقضايا الإنسان، وتقليص النفور الأخلاقى من فكرة الموقف أو الدلالة أو المضمون، لمجرد أنها كذلك.

وهكذا بلغت العلاقة صفاءها النادر. وصرت أستفيد استفادة بالغة من كل لقاء به، ومن كل حوار معه، ومن كل كلمة يكتبها، بغض النظر عن بعض الاختلافات الصغيرة فى بعض الأمور الصغيرة.

اختلفت مع العالم مرتين:

الأولى: حينما أبدى رأياً أمامى حول الشعر القديم، التقليدى العمودى. كان رأيه فى حينها - وربما ما يزال - أن المسألة ليست مسألة أشكال، وإنما المهم هو الرؤية المصبوبة فى شكل ما. فبإمكان الشاعر التقليدى، إذا كان كبيراً مقتدرًا، أن يضمن عموده التقليدى رؤية ثورية وتقدمية هائلة، ولن يعوقه الشكل ساعتها عن أداء هذه الرؤية الثورية. وضرب المثل، وقتها، بالشاعرين الكبيرين: محمد مهدي الجواهري وعبد الله البردوني.

وكنت - ومازلت - مختلفًا مع هذا الرأى، بل وأحسبه يتنافى مع الإدراك الاجتماعى التاريخى الذى يتبناه العالم، ونتبناه معه. فقد اعتقدت، دائماً، أن الأشكال الفنية (الفنية خاصة، والأدبية منها بالذات) ليست مجرد آنية زخرفية مصمتة، مثل أكواب الزجاج الفارغة، لتضع فيها ما تشاء من سوائل مهما كان اختلاف السائل. وإنما الأشكال الأدبية هى صيغ تاريخية واجتماعية وحضارية تطرحها المراحل الاجتماعية للمجتمعات.

ومن ثم، فإن الشكل العمودى للشعر العربى القديم ليس مجرد اقتراح فرد أو اجتهد شاعر لوحده، بقدر ما هو صوغٌ (على المستوى الرياضى الشكلى الصورى) لقيم المجتمع الإقطاعى التقليدى وفلسفة حضارته ورؤى حياته. وإذا كنا قد تجاوزنا هذا الطور الاجتماعى السياسى الحضارى، التقليدى، فقد كان من الضرورة الاجتماعية أن ينشأ شكل الشعر الحر مترافقًا مع دخول مجتمعاتنا طورها الحديث. وهو ما يعنى أن الشكل السابق (التقليدى) قد غدا - بمعنى من المعانى - خارج التاريخ!

أما بقاء بعض نماذج الشعر العمودي حية حتى الآن، فتفسيره أن انتقالتنا الاجتماعية الحضارية باتجاه المجتمع الحديث لم تكن مكتملة أو صافية، بل جاءت ملتبسة مشوّهة ومنقوصة، مخلوطة، فلم تنتقل - شأن المجتمعات التي كانت انتقالتها صحية وصافية - إلى الطور الرأسمالي الصرف، بل صرنا إلى نظام يسميه المفكرون «شبه إقطاعي - شبه رأسمالي». وعليه، فمن الوارد أن تظل في ثنايا مجتمعنا (الذي نصفه بصفة «الحديث» في سماته الإجمالية العامة) بقايا متلكئة من التشكيلة الاجتماعية السابقة: في الواقع وفي الشعر.

الثانية: حينما تناول حركة التجريب المعاصرة، أخذاً عليها اهتمامها «بالتجريب» التقني على حساب «التجربة» الحية، وميلها إلى الإعمالات الذهنية والعقلية أكثر من ميلها إلى فوران الحياة المتوهجة، واستغراقها في مضامين ثقافية متعالية على نهر الخبرة المعاشة. وقد ضرب العالم أمثلة لهذه المآخذ من شعر بعض شعراء الحداثة.

وكان رأيي أن تهمة الإعداد الذهني المسبق يمكن أن تنطبق على الشعر العمودي وعلى الشعر الحر، بل وعلى كل فن وأدب. وأن «التجريب» الفني هو لب «التجربة الإنسانية»، والشرط الوحيد هو الصدق. ذلك الصدق الذي قد لا نضمن توفره لمجرد أن الشاعر يعبر عن خبرة حية. وأن ناقدنا الكبير وضع عينيه على التجارب التي تثبت صحة مآخذ، غاضاً النظر عن المجرى الصحي لحركة الحداثة والتجريب، وهو مجرى متخلص من معظم المثالب التي ذكرها. بل إن العالم اختار من شعر الشعراء البعض الذي ينطبق عليه نقده، تاركاً البعض الآخر من شعر نفس الشعراء، الذي لا ينطبق عليه النقد.

وكان رأيي أن الاصطناع والتزيد والافتعال مثالب موجودة في كل حركة، وليست مقصورة على حركة الحداثة والتجريب. وعلى الناقد أن يضع يده على المثن الرئيسي السليم لا على الزوائد المريضة.

وعلى الرغم من هذه الاختلافات القليلة الصغيرة، فإن الحقيقة الكبرى في محمود أمين العالم هي أنه رجل لا يكف عن التطور. ففي حديثه مع عبد الرحمن أبو عوف (في كتاب: حوار مع هؤلاء - ١٩٩٠) يقر العالم بشجاعة فائقة أن المنهج المادي الجدلي في الأدب يحتاج أكثر من ذي قبل أن يخرج من الأحكام العامة التي نجدها عند كثير من النقاد الذين يشبتون المنهج المادي الجدلي في حدود التعميمات، وينبغي أن يخرجوا

من هذا التثبيت إلى القوانين الداخلية لحركة الإبداع فى هذا العمل أو غيره، دون أن يفضى بهم ذلك إلى السكونية الهيكلية فى بعض المدارس الوصفية أو الوضعية.

ويستكمل العالم اعترافه الجرى مؤكداً أن ازدياد التمرس بقراءة الأدب وازدياد المعرفة ببعض التيارات النقدية فى أوربا جعلته يدرك العمل الأدبى أكثر من ذى قبل دون أن يتنكب نفس الطريق، وهو طريق كشف العلاقة الحية العضوية ما بين صياغة العمل ودلالته، «بحيث صارت عندى الآن القدرة على كشف الحركة الداخلية وقوانينها الخاصة».

هذا هو المعنى نفسه الذى قصده العالم حينما أوضح فى مقدمة كتابه عن صنع الله إبراهيم «ثلاثية الرفض والهزيمة» أن العناية بالجانب الاجتماعى فى الأدب كانت تكاد تطفئ على الحركة النقدية فى العالم كله، ولكن هذا لم يكن عن تجاهل للقيمة الأدبية فى الأدب، ولكن عن انشغال بالجوانب الأخرى فيه.

بسبب هذه السماح الواعية أحببناه وأطلقنا عليه - أنا وحسن طلب - لقب «الحبر الأعظم»، بجوار الحبرين العظيمين الآخرين فى حياتنا: عبدالمنعم تليمة وإدوار الخراط.

تعلمت من محمود أمين العالم دروساً عديدة، لكن أهمها جميعاً كان ولا يزال: الإيمان بحق الغير فى إبداء رأى، بل والاعتداد بهذا رأى الآخر اعتداداً حقيقياً، والابتعاد عن الاعتقاد بأن رأىك هو الصواب الوحيد.

إن هذه السماح العقلية والرحابة الفكرية - بما يدلان عليه من اتساع فى الروح - يجعلان الرجل مثلاً رفيعاً لذكاء القلب وفطنة الطوية، ونموذجاً جلياً نفتقده اليوم فى حالات كثيرة. فى الفكر، حينما يلغى أصحاب الاعتقاد بأنهم الأصوب رأى الآخر إلغاء تاماً، يصل فى فاشيته إلى حد نفى الآخر جسدياً لا نفى فكره فحسب.

وفى السياسة، حينما يحتكر تيار سياسى العمل الوطنى بوهم أنه التيار القيم على الحقيقة والجدير بقيادة الأمة، فى حين بنفى الآخرين إلى خارج البلاد أو إلى السجون أو إلى الموت.

وفى الشعر حينما تظن مدرسة من مدارسها المجسدة الوحيدة للروح الشعرى الحق، وأنها الوكيلة الوحيدة عن الشعب أو عن عبقر، فتشطب المدارس الأخرى رامية إياها بالخروج عن الناموس الشعرى الذى تملكه هى - وحدها - بين يديها.

وكلها أشكال من الفاشية مدمرة.

وتتصل الساحة عند العالم صلة وثيقة بشمول النظر وشجاعة الرأي فى آن. فهذا المفكر يعشق الشعر عشقاً، حتى أنه تجرأ أكثر من أى شاعر أن يعلن فى وضوح «فى البدء كان الشعر»، ويفسر ذلك بقوله: كل بدء هو إبداع، وكل إبداع هو فى تقديرى شعر. الشعر فى كل شيء، فالشعر لا يحده هذا النسق التعبيرى الذى يتجلى فى كلمات لغوية ومعان وجدانية وذهنية، بل هو هذا النسق الكلى المنتظم المتفاير المختلف المتحرك المتنامى المتجدد المتفاعل المبدع دائماً فى كل شيء: فى الكون، فى الطبيعة، فى الحياة، فى المجتمع، فى الإنسان، فى كل تعبير، وفى كل فعل.

أى أنه الشعرى، وليس مجرد الشعر.

وينتقد العالم - فى مقالته «أزمة الشعر وأزمة الحضارة» - أولئك الذين يتعاملون مع الشعر باعتباره غاية فى ذاته، وأولئك الذين يقلصون الشعر فى رسالته، ويكادون يجعلون الشعر مجرد وثيقة اجتماعية أخلاقية، أو أقرب إلى الشعارات السياسية والايديولوجية المباشرة:

الموقف الأول يخنق الشعر بتشبيئه تشبيهاً تقنياً، والموقف الثانى يفقد الشعر شعرية.

ويقدم العالم الموقف الناضج المتزن بقوله: إن كل قيمة جمالية خالصة هى فى حد ذاتها رسالة تنوير وتوعية ومتعة وتواصل إنسانى. إلا أن هذه القيمة الجمالية نفسها ترتفع فاعليتها الجمالية نفسها بمقدار ما تتضمنه وتلهمه من خبرة ودلالة اجتماعية إنسانية خاصة وعامة، ويمدى قدرتها التجديدية الرافضة لكل ما هو ثابت، مستقر، متخلف، مبتذل، جامد، مفروض.

كما تعلمت منه ضرورة أن نظل نتعلم. وأن العقل يظل يتعلم إلى مالا نهاية، حيث لا نهاية للمعرفة، كما لا نهاية للجهل. وأنه ليست هناك معرفة ثابتة أبدية خالدة. وأن على المرء ألا يخجل من نقد الذات كلما دعت لذلك ضرورة.

أثناء إعدادة دراسة له عن ديوانى «فقه اللذة» بلغ العالم من اعتنائه وتدقيقه أن اقترح على أن نلتقى عدة لقاءات نتحدث فيها ونتبادل الرأي، قبل أن يشرع فى كتابة

دراسته القيمة (التي نشرت في «إبداع» في نهاية ١٩٩٤). وقد ذهبت إليه في منزله أكثر من مرة في لقاءات حميمة جميلة.

وسوف أوجز الدروس التي خرجت بها من هذه اللقاءات في درسين:

أ - سألني ذات مرة: متى تجد الوقت لكتابة الشعر، وأنت مزدحم بالعمل في «أدب ونقد» و «الأهالي» وغيرهما إلى هذا الحد؟

فأجبت: إنني أكتب في الدقائق القليلة التي يحتسبها حكم المباراة وقتاً «بدل الضائع» في نهاية المباراة الأصلية. فإذا به يقول لي قولته الجميلة:

«لا تظن أنك في هذه الدقائق القليلة خارج عن المباراة الأصلية. إن هذه الدقائق هي استصفااء وتقدير للمباراة كلها. أنت في المباراة طول الوقت».

ب - صحيح أنه توقف كثيراً عند بعض الصور في «فقه اللذة»، وحاول أن يفسرها تفسيرها المباشر القريب (ولعله في ذلك كان مازال متأثراً ببقايا منهجه القديم في مقارنة الشعر)، فاستعصت، واحتار.

مع ذلك فلم يفرض تفسيره - حينما كتب - على هذه الصور المستعصية، ولم يدنها أو يتهمها بالفساد أو الفشل، ولم يخف حيرته إزاءها ومحاولاته العديدة للعثور فيها على باب للدخول. بل إنه - لفرط في تواضعه وأمانته - لم يستبعد أن يكون العيب في طريقة القراءة لا في النص ذاته.

أحببت محمود أمين العالم. ولفتنتني - وما زالت - شخصيته وروحه، حتى أنني ضمنت مقطعاً من مقاطع قصيدتي «غزال تحت طاغية» في ديوان «فقه اللذة» بذكره شخصياً - على طريقتي في ذكر بعض الأسماء والمصادر والأماكن فجأة، كمرجعية ذاتية ملتبسة - معتبراً إياه خيطاً من خيوط الرمز في النص، أو ملمحاً من ملامح التجربة، الحياتية والشعرية:

«ظهرك ثابت وصوتك مرحة/ هذه إجابتي على سؤال محمود أمين العالم:/ أنت حاء حواء/ أريد أن أشمك وأنت تخبزين كعكة/ كيف تستيقظ الأتقان والروح غافية/. أنا الذي وقفت أسفل التجمع ذات ثلاثاء/ هل تذكرين الشهقة التي تواكبت مع كارمينا بورانا/ حافظي على أذنيك حساستين حتى أعود من طرابلس الغرب/ أنت

أنشأى وأنا الأحذب الذى يغفو فى المسافة بين سرتك ووردتك التركية / الشاطبى أضيق
من أصابع الرجلين / أنت حاء حر وعليك تثبيت الفحات فى عدسة

(١٩٩٧)

البيدرى:

إغفاءة الجارح المنعب

« أشعر بالدوار
أشعر بالأرض التى حبيبها
فى مقلب قطتى
وصبوة فى عين كلب الجار
تنهار

تغور فى بئر بلا قرار»

التقيته فى امستردام بهولنده، العام الماضى (١٩٩٥) حينما كنتُ أشارك - مع شعراء عرب - فى الملتقى الشعرى السنوى، الذى تنظمه مؤسسة «الهجرة» وصاحبها المثقف المغربى عبدالرزاق السبيطى.

كان العرب المشاركون هم : بلند الحيدرى، المفكر والشاعر ذو الأصل الجزائرى جمال الدين بن شيخ، أمجد ناصر، حسن نجمى، كمال الحديشى (المغنى والباحث الشعبى العراقى)، فضلا عن الشعراء الهولنديين.

«بالأمس مرُّ من هنا

قال لنا شيئاً، ومرُّ من هنا

فى رجله: أغلاله

فى عينه: نضاله

فى قلبه : آماله

وماله للناس، للدنيا جنى»

بلند الحيدرى، ذو السبعين عاماً، لا تفارق البسمة وجهه، ولا الهمسة شفتيه. الكردى فى العراق، والعراقى فى المنفى - كما قيل عنه - أى المنفى مرتين. وقد أضاف

هو إليهما منفيين آخرتين : الأولى، منفي الطابع الوجودي الذي (لون) رؤاه وشعره دائماً (حتى وإن اصطبغ هذا الطابع بمسحة يسارية خفيفة)، مما جعل الاغتراب - بصوره المختلفة - محوراً رئيسياً من محاور تجربته الفكرية والشعرية على السواء. والثاني، منفي شعوره بأنه لا يُذكر في موقعه الحق بين الرواد، حينما يتعلق الحديث برواد حركة الشعر الحر في العراق والبلاد العربية. هذا الشعور الذي رسّخَ عنده الإحساس بالغبن وقلة التقدير. وجعله يلفت نظركل من يتحدث معه إلى أن ديوانه الأول «خفقة الطين» صدر عام ١٩٤٦، أي قبل قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة، وقصيدة «هل كان حباً» لبدر شاكر السياب بما يزيد عن سنة كاملة.

«يا أنتم المارون كل لحظةٍ

بيتي المنكفي الأضواءِ

الحاملون ليلي الثقيل

في صمتكم المرائي

أنا هنا أموت من سنين»

كان الحيدري (١٩٢٦) دافئاً وعطوفاً معنا، نحن الذين كنا شعراء شباباً ساعتها، على الأقل في نظره: أمجدنا نصر (الذي يعايشه ويراه كثيراً في لندن حيث يقيم الاثنان)، وحسن نجمي (الشاعر المغربي العذب)، وأنا. لكن دفته وعطفه لم يمنعانا - نحن الأشرار الخبيثاء - من ألا نتعاطف كثيراً مع شكواه الدائمة بخصوص مسألة الريادة الشعرية.

كنا نقول لأنفسنا (وربما كان معنا بعض الحق) إن مسألة الريادة لا تُحسب هكذا بأقدمية الدقيقة والثانية، ولا بساعة الحكم، ولا بنتيجة الحائط. إن الريادة دورٌ وتواصلٌ وتأسيسٌ وشوطٌ على بعضه.

لهذا - فضلاً عن النزاع الخبيث لدينا - كنا نستمع إليه بلوّم، حينما كان يقول لنا إن فكرة إصدار مجلة «شعر» - التي أسّسها يوسف الخال وأدونيس وغيرهما - نشأت في بيته ببيروت، حينما كان يقيم بها في النصف الثاني من الخمسينات. مصدر اللوّم في استماعنا أننا كنا نضيف كلام صاحب «خطوات في الغربة» هذا على محاولته الدائمة للفت الأنظار إلى أنه رائدٌ أساسيٌ بين الرواد، وإن كنا لم ننكر أبداً أن شاعر «رحلة

الحروف الصفر» اخترق جدارَ الصوت التقليدى فى توقيت مبكر وشجاع، ولا أنه ظل «ملتزماً» بطريقته المتفردة فى فهم «الالتزام»، التى وصفها دزموند ستيوارت بقوله إن شعر الحيدرى «يعبر عن الشعور بالخيبة الذى يمتاز به الشعر الحديث. وهذا التعبير هو أصدق من قصائد الحماسة المتعمدة التى ينظمها الشعراء السياسيون حيث يهاجمون جميع الناس لجميع الأسباب»

«نم أيها اللعين

نريد أن ننام

أتعبتنا، أرهقنا، قتلنا

نريد أن ننام

لا توقظ السُجانَ فى السجين».

والآن، بعد أن رحلَ بلند الحيدرى، فى لندن، فى منفاه، حيث دفن بدون أن يملك حق عودة جثمانه إلى وطنه الذى أحبه، يجدر بنا أن نعتز أن خبثنا قد ظلمه، وأن بعض الحق الذى رافق منطقنا لم يكن كل الحق.

صحيح أن الريادة ليست بأقدمية أجندة الحائط، ولكنها لا تخلو - كذلك - من حساب الأقدمية، وإلا ففيم كانت نازك والسياب يتساجلان على إثبات أسبقية قصيدة كل منهما؟

وإذا كانت الريادة «مشواراً على بعضه» لا مجرد صرخة بداية، فقد مشى بلند الحيدرى الشوط كله، طوال خمسين عاماً من الشعر. صحيح أنك يمكن أن تأخذ على صاحب «أغاني الحارس المتعب» و «حوار عبر الأبعاد الثلاثة» أنه لم يطور أساليبه، وظل راکناً إلى اكتشافاته الأولى، معيداً إنتاج ذاته، ثابتاً على مداراته الفكرية والجمالية، بينما الدنيا من حوله تتحرك وتتقلب، وتنتقل نقلات طافرة.

ولكن مَنْ من الرواد ظل رائداً مجترناً مجترحاً فى كل لحظاته حتى آخر عمره؟

ولماذا نطلب، أصلاً، من الرواد هذا المطلب العسير، الذى قد لا نحققه نحن: أصحاب الطلب الصعب، المتقلبون، المتحركون، الخبثاء.

«شتوية أخرى وهذا أنا

هنا

بجنب المدفأة

أحلمُ أن تحلمَ بى امرأة»

أيها الحارس المتعب: ربما كان موتك أكبر، وآخر، عملية تنبيه، ستدفعنا إلى أن نستيقظ على ما اقترفناه، جميعاً، من خطأ.

فى لىالى مهرجان مؤسسة «الهجرة» بأمستردام، شاركتُ الحيدرى فى إحدى الأمسيات الثلاث التى احتواها المهرجان. وحينما انتهينا وصافحته ذكرته أننى تشرفتُ، قبل عامين من ذلك المساء، بمشاركته فى إحدى أمسيات معرض القاهرة الدولى للكتاب، فابتسم ابتسامته الدافئة المغترية وقال: مصر أم الدنيا، يابختك ستعود إلى مصر.

«القهوة أخذها فى الشرفة

أغلق باب الغرفة

القهوة لا تُنسى... مرة

وأنا أكرهها مرة»

ربما بدا لنا شعره - نحن الخبثاء - قديماً بعض الشئ فى ذلك المساء، لكن روحه كانت دائماً جديدة، وطفلة.

أيها الحارس المتعب: تم، يحرسك ترابُ لندن، طالما أن ترابَ العراق لم يستطع أن يحرسك. شأنك شأن رفيقك الراحل: السيّاب. هو مات غربياً على الخليج، وأنت متٌ غربياً على النادى الثقافى العربى بلندن.

بلند: الفتى الذى أنشأ فى العشرين من عمره ببغداد مقهى «الوقت الضائع» ليغلقه الحراس غير المتعبين، لم يعد وقته، منذ اللحظة، ضائعاً.

«طوبى لك،

قد متٌ ولم تكُ ملعونا

طوبى لك،

قد متّ ولم تكُ جرحاً أوسِغِينَا
طوبى لك،
قد متّ وما كنتَ السجّانَ ولا المسجونَا
فأنا يا جدى
سأموت غداً فى ألف غدٍ
ويدى
لن تحمل إلا رقى المطعونا
إلا شرفى المطعونا».

(١٩٩٦)

۲۰۲

ثمانون عبد الفادر الفط:
خيرُ التجريب الوَسَطُ

يصل الناقد الكبير د. عبد القادر القط هذه الأيام عامه الثمانين (ولد فى ١٠ ابريل ١٩١٧). ود. عبد القادر القط قيمة ثقافية وأدبية وأخلاقية كبرى من قيم تاريخنا المصرى والعربى الحديث، بدعمه النقدي لتيارات الأدب التى ظهرت فى الخمسينات والستينات مع النقلة الأدبية الكبيرة التى عاشها المجتمع العربى فيما بعد الحرب العالمية الثانية وبداية تحرر الشعوب العربية.

وعلى الرغم من مناوشاتنا الكثيرة - نحن جيل شعراء الحداثة، كما يطلقون علينا - مع د. القط، فليس من ريب فى أن هذا الرجل قام بدور عظيم فى تنشئة أجيال متتالية، سواء من خلال موقعه الجامعى كأستاذ مرموق فى جامعة عين شمس، أو من خلال كتابته النقدية التى ساهمت فى تكريس الأدب الجديد، وبخاصة : الشعر الحر.

وسوف أنتهز فرصة احتفال الحياة الأدبية ببلوغه الثمانين - أطال الله عمره - لكى أقدم بين يديه تحية واجبة وامتنانا تأخرا كثيرا، حتى وإن تخلل هذه التحية وذلك الإمتنان بعض المشاكسات التى يحلو للأبناء أن يعاكسوا بها الأباء، خاصة إذا كان الأباء، مثله، واسعى الصدر.

حينما صعدت حركة الشعر الحر - فى أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات - كان د. عبد القادر القط، إلى جانب جهده النقدي، يكتب الشعر العمودى التقليدى فى صورته الرومانسية المتأثرة بخطى مدرسة «أبوللو» وشعرائها من الرومانتيكيين الكبار: ناجى، على محمود طه، أحمد زكى أبو شادى، محمود حسن إسماعيل وغيرهم. وقد أصدر شعر هذه الفترة - بعد ذلك - فى ديوان شعرى تقليدى بعنوان «ذكريات شباب»، لكن القط بحسه النقدي الرفيع وروحه الوثابة أدرك أن المستقبل للتجديد فى الشعر، أى للشعر الحر، لأنه التعبير الحق عن اللحظة التاريخية التى يعيشها مجتمعنا العربى والمصرى، فترك الشعر العمودى وجند قلمه النقدي وطاقته الروحية كلها فى الدفاع عن الشعر الحر وقتين خطاه ودعم ولادته الوليدة، فى مواجهة

أقطاب الكلاسيكية الكبار، وفي مواجهة ذوق شعري عام تربي على الأداء التقليدي للشعر القديم.

والواقع أن تلك النخبة من النقاد، التي ضمت مع القط نقادا من أمثال عزالدين اسماعيل ومحمد النويهي ولويس عوض وأنور المعداوي وبدر الديب ومحمود أمين العالم ورجاء النقاش وغيرهم، لم تكن تنافح عن الشعر الجديد فحسب، فالشاهد أن الدفاع عن القيم الشعرية والنقدية الجديدة كان في نفس الوقت دفاعا عن مجمل القيم الفكرية والاجتماعية الناهضة، التي نشأت مع التغير الاجتماعي السياسي بعد ثورة ١٩٥٢، في صراعها مع قوى السلفية والجمود.

وعندما تولى د. القط رئاسة تحرير مجلة «الشعر» عام ١٩٦٤، ما لبثت أن وقعت حادثة التأشيرة الشهيرة لعباس محمود العقاد (رئيس لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب آنذاك) التي حول بها شعر صلاح عبد الصبور «إلى لجنة النشر للاختصاص»، ثم سرعان ما صدر عن لجنة الشعر نفسها بيانها الأشهر (كتبه كل من العقاد وزكي نجيب محمود) الذي هاجم الشعر الحر هجوما قاسيا. وتصدى د. القط للمعلقين - العقاد ونجيب محمود - بالرد التفصيلي الناجع.

وقبل ذلك كان قد فتح مجلة «الشعر» لترسيخ المدرسة الشعرية الجديدة، حتى أن بيان اللجنة هاجمها هي الأخرى مطالبا بإلغائها أو بالرقابة على ما تنشره، من أجل المحافظة على المال العام.

وقد نشر د. عبد القادر القط هذا البيان في كتابه «قضايا ومواقف» وفنده تنفيذات حاسمة مدوية.

يقول البيان: «إن اللجنة قد لاحظت - مع الأسف - أن ما تبنيه هنا (تقصد تدعيم ثقافة الوطن الأصيلة) بأموال الدولة، ووفق قانونها، تحاول جماعة أخرى أن تهدمه هناك، بأموال الدولة أيضا، ولكن بما يناقض قانونها». ثم يؤكد البيان «أن هدف فن الشعر هو إبراز الطابع القومي من جهة، واحتفاظ الأمة بشخصيتها وطابعها المميز من جهة أخرى».

كما أوضح البيان: «ويدهي أنه إذا أريد لشخصية الأمة، بل إذا أريد لشخصية الفرد الواحد أن تظل محتفظة بطابعها المميز فلا مناص من قيام إطار بدوم على مر التاريخ ليكفل لها الثبات، لأنه إذا تحطم الإطار في كل مرحلة يتغير التفكير خلالها، فأين يكون الرباط بين يومنا والأمس؟»

قدم د. القط رداً بليغاً على بيان لجنة الشعر احتوى على دفاع مجيد عن الشعر الحر وعن التقدم فى الفنون والتطور فى الآداب. وكان أول ما أخذه القط على اللجنة أنه «لم يخطر ببال اللجنة الموقرة التى تسمى نفسها مجمعا من مجامع العلم والفن أن تقوم بدراسة وافية لهذا الشعر الجديد، تحاول أن تتبين فيها دوافع ظهوره ورواجه بين الشباب، وتتلصص ما قد يكون فيه من البذور الصالحة التى يمكن أن تنمو بالرعاية والتوجيه، أو تنتهى إلى رفضه رفضاً تاماً قاطعاً، قائماً على أصول فنية سليمة».

ومن أسف أن هذا المطلب العادل هو نفسه ما لم يفعله د. القط بعد ذلك (سواء كناقد، أو كرئيس للجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة)، ومالم يفعله معظم زملائه من كبار النقاد تجاه شعر الحداثة.

ومثلما اكتفت لجنة الشعر السابقة بالإدانة دون درس أو تمحيص، ولامها ناقدنا على ذلك لوما صائباً، اكتفى هو ومعظم النقاد بتوجيه الاتهام للشعر الجديد وإخراجه من جنة الأصالة الشعرية، بدون دراسة وافية (يقوم بها ناقد فرد، أو تقوم بها لجنة الشعر اللاحقة، باعتبارها مجمعا من مجامع العلم والفن) تحاول أن تتبين فيها دوافع ظهور هذا الشعر ورواجه بين الشباب.

على العكس من ذلك، وبالتشابه مع بيان لجنة الشعر، الذى ثار عليه سابقا، رأى د. القط أن شعر الحداثة هو شتات لا قوام له ولا جسد، وأنه فوضى ضاربة، ولا يعدو أن يكون - فى أفضل أحواله - جموحاً ذاتياً متبدداً لم يجد بعد صياغته الصحية المستقرة (إبداع، ندوة: الشعر العربى المعاصر، أغسطس ١٩٨٨).

وفى رده القوى على فكرة «الإطار الثابت على مر التاريخ» - التى قالت بها اللجنة فى بيانها - أوضح د. القط بجلاء مبين أن «الإطار فى الشعر وفى أى فن آخر لا تفرضه تقاليد ثابتة على مر العصور، وإنما ينبع من عرف عصر بعينه، وتفرضه طبيعة التجربة الشعرية وطريقة إدراك الشاعر لها، وخضوعه لسائر مقومات الحضارة فى عصره. وكل تغير فى هذه الحقائق لابد أن يفرض بالضرورة تغيراً فى الصورة الفنية - أو ما تسميه اللجنة «الإطار». تلك هى «البديهية» الثابتة باستقراء تاريخ الفنون عند كل الأمم المتطورة الناهضة».

وعلى الرغم من هذا الموقف الناصع المضئ فى مسألة الأشكال الفنية بوصفها تجسيدا لحاجات حضارية وإنسانية تتجدد من عصر إلى عصر، فإن هذه «البديهية

الثابتة» لم تمنع د. القط - فيما بعد - من عدم تقبل الأشكال الشعرية الجديدة، ولم تمنعه من إنكار أن هذه الأشكال تفرضها طبيعة التجربة الشعرية وطريقة إدراك الشاعر لها وخضوعها لسائر مقومات الحضارة في عصره، حتى غدا يطالب (مثلما طالبت لجنة الشعر من قبل) بما يشبه الإطار الثابت الذي قد تتغير الأفكار أو بعضها داخله، لكنه لا يتغير (وهو عنده، بالطبع، إطار حركة الشعر الحر).

ويبدو لى أن الحلقة المفقودة في موقف ناقدنا د. القط - وأصحاب نفس نظريته من النقاد - بالقياس إلى كلامه السديد السابق، هي أنه لا يرى أن العصر قد اختلف عن العصر الذي صعدت فيه تجربة الشعر الحر، ومن ثم فهو لا يرى مسوغاً يبرر بروز أشكال جديدة، وأن الحقائق التي استوجبت تغييراً في الصورة الفنية إبان لحظة ظهور الشعر الحر لا تزال كما هي، بما لا يوجب تغييراً في طبيعة التجربة الشعرية.

وهذا، بالضبط، ما يخالفه فيه الشعراء الجدد (خواطر في فكر الشكل، حلمي سالم، أدب ونقد، نوفمبر ١٩٩٢).

وحول ربط اللجنة بين اللغة العربية وبين مجدنا القومي، أعلن د. القط: «إن مجد اللغة الذي نتحدث عنه اللجنة ليس شيئاً جامداً محفوظاً في المعاجم ودواوين الشعر القديمة، وإنما هو ظاهرة حضارية تنمو وتتغير بنمو الحضارة وتغيرها، وتختلف مفاهيمها على مر العصور».

أما فكرة اللجنة حول ضرورة التعامل مع المستقر الثابت من الصورة الفنية، وتجاهلها للاتجاهات التي لم تستقر بعد، فقد صدها د. القط صداً مكيناً، ينم عن حس عال بالتطور والتعاطف الحار مع الجديد، وعن إدراك لمسئولية المؤسسات والنقاد ومجمل الحياة الثقافية، في رعاية التجارب المبشرة الخارجة عن المألوف، حتى تنمو ويشتد عودها وتصبح من الحقائق الأدبية الأكيدة.

وتساءل ناقدنا الكبير: «لا أدري كيف ترى لجنة الشعر أن مهمتها هي مجرد المحافظة على القيم الثابتة؟ وكيف لا يكون من أهم غاياتها العمل على تطوير هذه القيم ورعاية المحاولات الجديدة بتوجيه ما تراه صالحاً منها ورفض ما تعتقد أنه نزوة عابرة رفضاً قائماً على التمييز والدرس؟».

على أن الأطراف من ذلك كله أن د. القط ذكر اللجنة - في معرض دفعه لتهمة الغموض التي ألصقتها باللجنة بالشعر الحر - بجملة أبي تمام الشهيرة، حينما سألها سائل: لماذا لا تقول ما يفهم؟ فرد أبو تمام: ولماذا لا تفهم ما يقال؟

والواقع أن ذلك الدفاع الحار الذى واجه به د. القط بيان لجنة الشعر عام ١٩٦٤ هو نفسه - بتعديلات بسيطة راجعة إلى فارق ربع القرن وما جرت فيه من مياه - الدفاع الذى رفعه شعراء الحداثة الشباب أمام د. القط حينما صار مسئولاً منذ عام ١٩٨٣ عن مجلة «إبداع»، وراح يتخذ تجاه شعرهم نفس موقف العقاد ولجنة الشعر من الشعر الحر، مع اختلافات طفيفة ترجع إلى الروح الكريمة لشخص د. القط، وإن تشابه موقفه الفكرى - إلى حد بعيد - مع الموقف الفكرى الذى جسده بيان لجنة الشعر قبل عشرين عاماً من تولى د. القط مسئولية «إبداع».

وهكذا، فإن الدكتور القط (بعد عقدين من نقده السديد لمبدأ لجنة الشعر فى الأخذ بالمستقر من الشعر وترك الهامشى الذى لم تستقر تجاربه بعد) أعمل المبدأ نفسه فى تقييمه للتيار الجديد من شعر الحداثة، معتبراً إياه فرعاً على أصل وهامشاً على متن، وأنه لا ينبغى أن يروج - أكثر مما يُسمح به للفرع والهامش - حتى لا تختلط المعايير وتضيع القيم الثابتة.

وإذا كان بيان لجنة الشعر ١٩٦٤ قد أدان الشعر الحر لأن به عوامل خارجة عن ثقافتنا الأصيلة وهويتنا النقية، متهماً هذا الشعر «باتباع المؤثرات الأجنبية المعادية لعقيدتنا الإسلامية (بما يحمله هذا الاتهام من طعن مزدوج فى الوطنية والدين عند شعراء التجديد)، فإن د. القط، ١٩٨٤ وما بعدها، قد انطلق من نفس الإدانة بتهمة التبعية للغرب، حينما قال - بلغة أكثر رقة - فى معرض نقده لشعراء الحداثة: «لابد من أن يكون اتجاهنا نابعا من طبيعة حياتنا وواقعنا بكل ما فيه من مؤشرات، ولا ينبغى أن تكون التبعية هى المحرك الأول لإبداعنا»، مؤكداً أن هؤلاء الشباب من الشعراء قد «انطلقوا إلى كتابة المبهم والمزخرف، وإلى ما أسموه بقصيدة النشر، التى إذا قرأت ما فيها من هستريا أصابتك الحساسية الجديدة، كما يقولون» (الشرق الأوسط، حوار مع د. القط، ١٩٨٦).

والحق أن التعاطف الجميل مع الجديد الذى أبداه د. القط عام ١٩٦٤ (حينما تساءل بحق عما يفعله الشباب الجدد إذا كانت المناير موصدة أمامهم: هل ينشرون شعرهم فى نشرات خاصة يوزعونها على الناس؟) لم يمنعه من أن يتخذ موقف لجنة الشعر نفسه بعد ذلك، حينما تحققت نبوءته فى أواخر السبعينات ومعظم الثمانينات، عندما اضطر شعراء الحداثة إلى إصدار شعرهم وفكرهم الشعرى الجديد فى نشرات غير دورية ودواوين على نفقتهم الخاصة (مثل جماعتى إضاءة ٧٧، وأصوات، وغيرهما)،

وبدلاً من أن يرى د. القط أن ذلك هو رد الفعل الصحى على انسداد المنافذ أمام التجارب الجديدة - كما رأى سابقاً - فإنه قد قرع الظاهرة وأصحابها، متهما إياهم بأنهم غير أصلاء وغير مؤهلين للدخول الطبيعى فى الحياة الأدبية، وأنهم - بهذه النشرات والمجلات والمطبوعات - يحاولون التسلل إلى الأدب من الأبواب الخلفية (افتتاحية إضاءة ٧٧، العدد ١٢، ١٩٨٥).

بل إنه فى إشرافه على مجلة «إبداع» أخذ بنصيحة لجنة الشعر التى هاجمها فى حينها، فخصص لهذا «الهامش الحداثى» صفحات قليلة بالمجلة جعلها باباً منفرداً أسماه «تجارب»، معزولاً عن المتن الأسمى للشعر بالمجلة، يحتوى على تجارب من شعر الحداثة الذى لم يستقر ولم يدخل بعد فى إطار «الشعر» الذى يعرفه رئيس التحرير ويعترف به.

هكذا تشابه موقف د. القط مع موقف العقاد حينما دارت الدورة كاملة. لكن ذلك لا يعنى أن التطابق كان كاملاً تاماً، فقد تميز د. عبد القادر القط دائماً بدمائة خلق وسماحة روح فرقتاه عن العقاد. كما أنه لم تكن لديه - القط - تلك الروح الاستبدادية الواحدية التى كانت لدى العقاد، بل على العكس تمتع د. القط بروح ديمقراطية حقّة واحترام عميق للرأى الآخر. ولعل اختراع باب «تجارب» فى مجلة «إبداع» - على الرغم من ملاحظتنا السابقة عليه - دليل على تلك الروح الديمقراطية التى لم يشأ صاحبها أن يسيد رأيه فيما لا يتذوقه، فاختار أن ينشره - واضعاً إياه موضع «التجارب» - مشيراً بذلك إشارة رامية إلى أنه شخصياً لا يسيغ هذه التجارب: كناقذ وكمثدوق.

وقد كان فى هذه «التجارب» كثير من قصائد «النثر» التى تسبب للدكتور «الفرع النقدى الجمالى» حيث «تصيبه هستيريا هذه القصيدة بالحساسية الجديدة»، كما أشار - ساخراً - ذات مرة!

ثم تجلت هذه الروح الديمقراطية والسماحة الفكرية والروحانية فى رئاسته لمهرجان الإبداع الشعرى الأول (١٩٩٣) الذى سادت فيه قصيدة النثر سيادة شبه كاملة، وهو رئيس لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب (نفس موقع العقاد فيما سبق).

وهو - فى النهاية - يقول رأياً لا يرفع سيفاً - يكتب رأيه ويدافع عنه - حتى لو اختلفنا معه - ويقدمه باعتباره صاحب رؤية نقدية لا صاحب عصا الشعر، لأنه يعرف - كناقذ كبير - أن عصا الشعر ليس لها صاحب واحد وحيد مفرد.

فى افتتاحىة العدد الأول من مجلة «إبداع» - يناير ١٩٨٣- ساق الدكتور عبدالقادر القط المعايير التى ستختار المجلة بمقتضاها ما تقدمه إلى قارئها، ولخص هذه المعايير فى ثلاثة هى: الجودة والابتكار والحداثة.

كما أوضح أن ثبات القيم وصلاحيها - فى جملتها - لكل زمان ومكان فى الأدب والفن شئ «يخالف طبيعة التطور الحضارى والتغير الدائم فى المجتمع والفكر والوجدان البشرى».

وفى هذا السياق يؤكد د. القط أن «الحكم دائما على الجديد بمقدار موافقته أو مخالفته للقديم يغفل طاقة المبدعين ويعوق خطوات التجديد، وبحول دون أن يتلقى الناس الإبداع المعاصر بالقبول، إذ يضعه موضع الشك والريبة. وهو إلى جانب هذا - حكم بعيد عن منطق الأشياء، فما دام الجديد جديدا فانه لابد أن يختلف بالضرورة عن القديم، وإن انطوى بالضرورة أيضا على امتداد له».

ويثبت د. القط منهجه المفصلى فى الحكم بقوله : «إن المعركة بين القديم والجديد امتحان لكل جديد وتمحيص له، لكنها لا ينبغي أن تدور فى جوهرها حول الكشف عما قد يكون فيه من امتداد لقيم القديم وتقاليد الموروثة أو ما يتضمن من انقطاع عن تلك القيم والتقاليد، بل ينبغي أن يكون مدارها حول طبيعة الجديد (فى ذاته) وهل نشأ من حاجة حقة إليه، وهل أرضى تلك الحاجة بما أبدع؟»

وعلى ذلك «فالجديد لابد - فى معظمه - أن يراعى طبيعة المجتمع ومرحلته الحضارية، فلا يكون كله «طليعيا» ينشد الجدة وإن أدى ذلك إلى قيام القطيعة بينه وبين الناس».

ويمكن أن نلخص مذهب د. القط فى جملة واحدة هى: «خير التجريب الوسط».

وعلى ضوء هذا المعيار، فإن الشعر الجديد - عند د. القط - قد «جنح فى السنوات الأخيرة إلى ضروب من «الحذقة» والغموض المغلق والتفلسف الظاهرى، والخضوع فى العبارة الشعرية لمجرد تداعى المعانى والألفاظ، ففقد فى كثير من نماذجه الوهج والتوتر الشعرى، وبالف فى النثرية المقصودة، وأكثر من استخدام الرخص العروضية واستحدث لنفسه رخصا خاصة».

هذه هى النظرية التى عمل بها د. القط فى قيادته لمجلة «إبداع». أما كيف

يراعى الشعر طبيعة المجتمع؟ وما هى، أصلا، طبيعة المجتمع ومرحلته الحضارية؟ وهل حقق الشعر الجديد التوافق بينهما أم لم يحقق؟ فذلك كله متروك لرأيه وحده. وعلى ضوء رأيه يكون حكمه!

ولذلك، فإن الإبداع الذى «كله طليعى» كان نصيبه الرفض من الناقد الكبير أو النفى فى باب «تجارب». وهو نفى يريد به رئيس التحرير أن يبعد مسئوليته عن اختياره، وفى نفس الوقت لا يريد أن يتحمل مسئولية رفضه كلية.

فاختار هذا الحل الوسط: أن ينشره مبينا للقراء أنه لا يميل إليه ولا يعتبره شعرا حقيقيا (حتى لو كان فيه شعر لشاعر كبير راسخ مثل محمد عفيفى مطر، أو لشعراء بارزين مثل حسن طلب وعبد المنعم رمضان ومحمد بنيس وغيرهم).

والواقع أن هذا الحل لم يكن سيئا كله، فقد قدم هذا الباب نخبة من أهم قصائد التجريب فى العشرين عاما الأخيرة (لشعراء من كل التيارات)، حتى أن قطاعا كبيرا من القراء صار يتوجه مباشرة - حين يتلقى المجلة - إلى باب «تجارب» ليقينه أنه سيجد فى هذا الباب الشعر الجريء المتجدد، البعيد عن برودة الشعر الشرعى الموجود فى متن المجلة الرئيسى! بل صار بعض الشعراء التجريبيين أنفسهم يحزنون إذا نشر د. القط شعرهم فى متن المجلة الرسمى وليس فى باب «تجارب»، لأن ذلك كان معناه، بالنسبة لهم، أن قصيدتهم عادية مألوفة معتدلة، لا جديد فيها ولا اجتراء.

وبعد ثمانية أعوام، أى فى عدد فبراير ١٩٩١، كتب د. القط الافتتاحية الأخيرة له فى قيادة «إبداع» قبل أن يتركها فى العدد التالى لقيادة الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى.

فى كلمته بعنوان «عود على بدء» قدم الناقد الكبير ما يشبه «كشف حساب» للمجلة فى عهده: مشيرا إلى أنه قد التقت على صفحاتها الأجيال والاتجاهات، وتجاوز الحديث والطليعى والتجريبى. وأعلن د. القط سعادته بالأجيال الجديدة التى قدمها، إذ «لم أضق بمغامراتهم الفنية ولا باقتناعهم المسرف أحيانا بما يبدعون».

والطريف أن د. القط قد نشر فى هذه الافتتاحية نص الافتتاحية الأولى (يناير ١٩٨٣)، التى قدم فيها تصويره الكامل، ليرى القراء إلى أى مدى تحقق هذا التصور.

ثم دافع القط عن سياسته في هذه السنوات الثماني، مشيراً إلى أنه قد تضاربت الآراء في تلك السياسة تضاربا يعكس طبيعة الحياة الفكرية في مجتمعنا العربي وما ينطوي عليه من مفارقات، فأخذ بعضهم على المجلة جمعها بين القديم الذي يرون فيه تخلفا لم يعد صالحا للبقاء، والجديد الذي ينبغي أن تكون المجلة خالصة له وحده. على حين رأى آخرون أنها تنحاز انحيازاً ظاهراً إلى الجديد، ولا تتيح لنماذج الإبداع في الصيغ التقليدية إلا أيسر نصيب»، مشيراً إلى أن هدف المجلة كان تقديم «صورة متكاملة الجوانب لأدب العصر على اختلاف اتجاهاته ومستوياته».

وفي دراسته الضافية «رؤية للشعر العربي المعاصر في مصر» (إبداع، مارس ١٩٩٦) شرح د. القط كل آرائه في الحالة الشعرية الراهنة، تلك التي كان ينشر الآراء حولها متفرقة في افتتاحيات أو حوارات أو تعليقات قصيرة.

يرى د. القط أن شعراء الحداثة دائرو الغرض من قدر غيرهم من رواد الشعر الحر، ولا يعترفون بتداخل المراحل الحضارية ولا ببعض امتداد للقديم في الجديد، ولا باختلاف أذواق المتلقين، ويسمون إبداع الرواد «جاهلية الشعر الحر»، ويلحون على أن إبداعهم وحده هو الذي يمثل الإبداع الحديث.

وعند د. القط فإن شعر الحداثة يقوم على الارتداد عن الواقع الخارجي، ليرصد وجود الشاعر الداخلي في اللاشعور وما يختزنه العقل الباطن من تجارب وذكريات. وهو ما يؤدي إلى «الغموض المغلق» الذي يأتي كثير منه على سبيل القصد إلى الإغراب أو التغطية على ضعف الموهبة.

ويشير الناقد الكبير إلى أن نقاد المناهج الحديثة أقروا في نفوس الشعراء الجدد أن الشعر كامل الانقطاع عن العالم الخارجي حتى ليبلغ أن يكون «شفرة» يجتهد المتلقى في حلها أو فك رموزها.

وأن الغموض دائما قرين العمق، وأن الوضوح قرين السطحية. وهم يدعون تفجير اللغة، بينما غاية الشاعر المجدد في كل عصر أن يحمل بعض الألفاظ دلالات جديدة، أو يضعها في نسق مبتكر أو يولد منها مجازات غير مألوفة.

يقول د. القط: «وزاد من تلك القطيعة استعلاء الشعراء من المجددين والمجربين على المتلقين إلى حد إنكار وجودهم متعللين أيضا بمصطلح نقدي جديد يقول إن

«النص يتعدد بتعدد قرائه»، وهو قول يفضى بالضرورة إلى إنكار الذوق العام لأبناء العصر الواحد ويلغى وجود المتلقى الذى يحثل فى صيغته المفردة جمع المتلقين ممن يضمهم الزمان والمكان».

ثم يأخذ عليهم «إنكار القيمة»، وأن الإفراط فى مسألة الجنس بتجاربه لا تعدو أن تكون زهوا بالخروج المتحدى عن المألوف واقتحام المحرم، أو هى «أقرب إلى مراهقة جنسية» أفلتت من غرائز مكبوتة أو محبطة أو معقدة.

وأن قصيدة «النثر» أصبحت تكأة يتكى عليها كل من تعتمل فى نفسه بعض الخواطر أو بعض التأمل فى النفس والحياة والمجتمع ليصوغها فى كتابات لا تبلغ مبلغ الشعر ذى المستوى الرفيع ولا النثر الفنى ذى الطابع الشعرى، بحيث أصبحت مطية سهلة لكثير من غير ذوى المواهب، ومن تنقصهم الثقافة اللغوية والفنية.

ويعرض د. القط فكرة لامعة مؤداها أن قيمة الوزن لا تنبع من ذلك الإيقاع المطرد الذى تطرب له الأذن فحسب، بقدر ما تنبع من «المواجهة» بين موهبة الشاعر القدير وقيود الوزن فى لحظة الإبداع وما تنتهى إليه هذه المواجهة عند الشاعر الموهوب - غير النظام - من اختيار صيغة نهائية من بين خيارات عديدة، أى: المواجهة بين قيود الفن وقدرة الموهبة.

ويعود د. القط إلى فكرته الأثيرة القديمة (التأثر بالغرب) مؤكداً أن أغلب وجوه التجديد فى شعر الحداثة وما يصاحبه من نقد هو فى معظمه أصداء مختلطة لاتجاهات حديثة فى الغرب.

ويختم د. القط دراسته الجادة بنصيحة ثمينة هى «أن عطاءنا لن يكون أصيلاً وكبيراً إلا إذا نبع من التحام حقيقى بين المبدعين ومحبى الأدب والفن، وإلا إذا راعى الشعراء حق المتلقين فى المتعة والاستجابة والقدر المعقول من التواصل بين الجانبين».

وليس من شك فى أن كثيراً من آراء د. القط هى آراء جديدة بالتأمل والوضع موضع الاعتبار الحق، بعيداً عن غلواء الحداثة التى انحرف بعضها إليها فى بعض الأوقات، لا سيما إذا صدرت هذه الآراء من ناقد كبير فى نزاهة الدكتور القط، ومن صاحب خبرة طويلة فى التذوق الصحى والفرز السليم ومؤازرة التيارات الجديدة فى الأدب. كما أن من الواضح أن كثيراً من آراء الرجل قد دخلها قدر ملحوظ من الانفتاح

والمرونة والسعة والتقبل، وهو ما يتجلى فى ابتعاده الدائم عن الإطلاق والجزم والحكم النهائى، باستخدامه تعبيرات مخففة من مثل «بعض» و «أغلب» و «كثير من» وغيرها من الصيغ التى تقلل من حديدية التقييم. ولا ريب أنه، بهذه الدراسة الضافية، قد عرض رؤيته عرضاً موسعاً، ربما لأول مرة، فيما يتصل بالكتابات الجديدة فى السنوات الأخيرة.

ومع كل ذلك، ليسمح لنا د. القط أن نسوق بين يديه، بإيجاز، الملاحظات السريعة التالية:

(١) لقد ركز الناقد الكبير كل حديثه المتصل بـ «الشعر العربى المعاصر فى مصر» على أجيال الحداثة فيما بعد الرواد. ولعل ذلك يحمل إقراراً «ضمنياً» من الرجل بأن الشعر العربى المعاصر فى مصر ليس سوى تجارب أجيال الحداثة، وأن ما عداها لا يعدو أن يكون أشباحاً هائمة.

(٢) لم يتعرض د. القط لشعر الرواد (وما دار فى دائرته) بأية مؤاخذه، وكأن شعر هؤلاء الرواد خلو من أية عيوب، وكأن كثيراً منه لم يقع فى التكرار وإعادة الإنتاج واجترار ما سبق. كما أنه لم يشر إلى أن القطيعة الحاصلة الآن بين الشعر والجمهور تسرى على شعر الرواد مثلما تسرى على شعر الحداثة، على السواء.

فهل يمكن أن نقارن - مثلاً - بين جمهور عمرو دياب وبين جمهور صلاح عبد الصبور أو حجازى أو دنقل؟ على الرغم من أن هؤلاء الشعراء هم من التيار الأول فى الشعر المعاصر (الذى وصفه - فى مستهل دراسته - بأن شعراء «يشتركون فى ارتباطهم بقضايا العصر والمجتمع والمزاوجة بين هموم الذات وواقع الحياة العامة، وفى الحرص على أن يصل إبداعهم إلى دائرة واسعة من المتلقين!

إن الشعر كله (بقديمه وحديثه وحداثته) يعانى من أزمة كبيرة هى فى جانب رئيسى منها جزء من أزمة مجتمع بأسره، يتحول تحولات عاصفة بعيداً عن الأدب عامة والشعر خاصة.

(٣) إن د. القط يبنى كل حديثه على الجانب السلبى فى الحداثة، صارفاً النظر عن الجانب المضى والصحى والايجابى فى حركتها. ود. القط غنى عن أن يعرف أن ذلك الوجه السلبى موجود فى كل تجربة وفى كل حركة، وكان - ولا يزال - موجوداً فى حركة الشعر الحر نفسها، التى ركبها ضعاف الموهبة والهاربون من الشكل التقليدى

والمدعون، والتي نعرف جميعاً أنها - حركة الشعر الحر - قد صفت نفسها فى أربعة أو خمسة شعراء (فى مصر) بينما ذهب العشرات (بل المئات) من مرتكبي التفعيلة وراكبي الموجة أدراج الرياح، لأنهم اتخذوا حركة الشعر الحر «مطية سهلة» لكثير من غير ذوى المواهب، ممن تنقصهم الثقافة اللغوية والفنية».

إن النسبة الصحية الإيجابية من حركة الحداثة لا تحظى بأى اهتمام أو إضاءة من د. القط، حتى يستضى شعراؤها - مهما كانوا القلة القليلة - بتنويراته المنيرة، فيستطيعون تطوير الطيب فى عملهم وتجاوز الحبيث. ود. القط كان أجدر بالقيام بمثل ذلك التنوير لأنه هو الذى أخذ لجنة الشعر - قبل ربع قرن - على أنها لم تدرس هذا الشعر الجديد لتبين فيه دوافع ظهوره ورواجه بين الشباب، و «تلمس ما قد يكون فيه من البذور الصالحة التى يمكن أن تنمو بالرعاية والتوجيه».

(٤) يحصر الناقد الكبير حديثه فى السنوات الأولى من شعر وفكر وسلوك شعراء الحداثة، غاضاً النظر عن التطورات التى وقعت لتجربتهم الشعرية وآرائهم النقدية وسلوكهم الثقافى: ذلك أن كثيراً من ملاحظات ومآخذ د. القط تنصب تقريباً على المرحلة الأولى المبكرة من شعر وآراء هؤلاء الحداثيين، وهى بالطبع مرحلة الصخب والعنف.

وإذا خلصنا مواقف هؤلاء الحداثيين من حدة نبرتها - وخاصة فى البدايات - سنجد أنهم لم ينطلقوا من الغض من الشعراء الرواد، بل إن العكس هو الصحيح: فتقديرنا لصلاح عبد الصبور وحجازى ودنقل ومطر (وغيرهم من كبار الشعراء العرب) ظاهر فى كل مناسبة، من غير أن يكون فى ذلك نفى للاختلاف فى رأى أو فى الرؤية.

ولعلى أذكر ناقدنا الكبير باحتفالنا بحجازى ومطر، وبالعهد الخاص الذى أصدرناه من «إضاءة ٧٧» عن أمل دنقل (١٩٨٣)، وبالملفات التى أنجزناها أو ساهمنا فيها عن رواد مثل: العقاد وزكى نجيب محمود وعبد الحميد الديب والسياب وإبراهيم ناجى ومحمود حسن اسماعيل وأدونيس وعبد الوهاب البياتى ونازك الملائكة وغيرهم كثيرين.

وأسمح لنفسى بأن أضع بين يدي د. القط قول كاتب هذه السطور (فى ختام دراسته «التجريب: قوس قزح» التى قدمها إلى مهرجان الشعر الثانى، نوفمبر ١٩٩٦):

«إذا كانت حركة الشعر الحر هي أول هزة جذرية في عمود للشعر العربي التقليدي، فإن ذلك معناه أننا مازلنا نعيش - بصفة عامة - في الإطار الواسع لهذه الهزة الجذرية، حتى وإن كنا - كشعراء الموجة الوسيطة من حركة التجريب المعاصرة - قد بدأنا في أواخر السبعينات طورا متقدما من أطوارها، يضيف إلى إنجازات رواد موجة الشعر الحر نقلات فنية وفكرية ملحوظة»، و «إن القوس الذي فتحتة تجربة الشعر الحر لم يغلق بعد، فالألوان فيه تتعدد وتتقلب وتتجدد بدرجات متباينة».

(٥) ليس كل الشعر الحداثي مرتدا عن الواقع الخارجي، فضلا عن أن تصوير دخائل الذات ليس أمرا مناقضا للواقع الخارجي لا سيما إذا كنا نرى أن «الذات» هي نموذج مصغر من الجماعة.

وحتى بالمعنى المباشر للواقع الخارجي، فليس الغالب الأعم من شعر محمد سليمان وعبد المنعم رمضان وماجد يوسف وحسن طلب ورفعت سلام ومحمد صالح وجمال القصاص وعماد أبو صالح مرتدا عن الواقع الخارجي إلى دخائل الذات وحدها. وتستطيع دراسة تطبيقية توضيح ذلك بجلاء. ويمكن الرجوع في تأكيد هذه الحقيقة إلى دراسات لنقاد كبار حول شعر بعض هؤلاء يتضح منها الارتباط الوثيق بين هذا الشعر وبين واقعه الأعم. منها على سبيل المثال دراسات: صبرى حافظ وصالح فضل وإدوار الخراط ومحمود أمين العالم وسيزا قاسم ومحمد عبد المطلب وجابر عصفور وأحمد عبد المعطى حجازى وغيرهم.

(٦) إن الشعراء الحداثيين لا ينفذون وصايا أو تعليمات نقاد اللغة المحدثين. والواقع أن معظم - بل كل - ملاحظات د. القط على هؤلاء النقاد (الذين يفرقون في الإحصاءات الكمية ويتجاهلون القيمة) هي نفس ملاحظتنا بالتمام، ونحن نعاني منها مثلما يعانى د. القط، بل ربما كانت معاناتنا أشد، لأن الضرر يقع علينا مباشرة حينما تسوى هذه الاتجاهات الكمية الوصفية المحايدة بين الغث والسمين، في رصدها الاجرائى الإحصائى الذى لا يفرق بين الشعر الجميل والشعر الردىء.

وإذا كان النقاد المدمرون يقومون بهذه الأضرار البالغة، فماذا فعل النقاد الناضجون الصحيون البنّاءون؟

(٧) لم يقصد شاعر حداثى من «تفجير اللغة» إلى نسفها بالديناميت. إن المعنى الصحى الذى آمنّا به فى مسألة تفجير اللغة هو نفسه المعنى الذى أشار إليه د. القط

حيث «شحن اللغة بدلالات جديدة، ووضعها فى نسق مبتكر، وتوليد مجازات وعلاقات جديدة».

أما أولئك الشعراء الذين يتمسحون فى «تفجير اللغة» لتغطية الجهل والركاكة وفقر الأدوات الأساسية لامتلاك اللغة، فهم خارج قضيتنا، وينبغى أن يكونوا خارج قضية د. القط، وهو الناقد المخضرم الذى يستطيع أن يفرز الزائف من الأصيل.

(٨) أما أن «النص يتعدّد بتعدّد قرائه»، فلسنا نجد غضاضة ولا تجاوزا غير مساغ فى فكرة كهذه. إن النص الغنى الموحى هو الذى لا ينحصر فى معنى واحد وحيد، أو تأويل مبذول مباشر يسلم نفسه من اللقاء الأول، وإلا فإن النص سرعان ما سوف يموت.

وهذه الفكرة ليست اختراعا لشعراء الحداثة الجدد فقط، فقد اعتنقها كثير من رواد الشعر الحر الكبار، مثل صلاح عبد الصبور الذى قال «لا تأخذ قصيدتى بسهولة فإن كتابتها لم تكن سهلة»، وأكد أن القصيدة التى تسلم نفسها منذ الوهلة الأولى قصيدة غير مبدعة.

(٩) فكرة «المواجهة» بين قيود الفن وقدرة الموهبة فكرة باهرة، لكن هذه المواجهة ليس من الحتم أن تتجلى فقط فى «مسألة الوزن» - كما يرى د. القط - فهناك فى العملية الإبداعية مجالات عديدة يمكن أن تظهر فيها فكرة المواجهة بين قيود الفن وقدرة الموهبة، مثل مسألة اللغة أو مسألة تجديد المجاز أو مسألة التكثيف أو مسألة رصد الواقع وغيرها من تحديات يمكن أن يقابلها الشاعر وتكون معركته فيها هى التوفيق بين قيود الفن وقدرة الموهبة.

وهنا، فإن الدعوة إلى عدم الاهتمام الزائد بالوزن ليست بالضرورة هربا من هذه «المواجهة»، بقدر ما هى التماس لأنواع أخرى من المواجهة والتحدى والمعركة. ولعل ذهاب الشاعر المجدد إلى صنع قصيدة تخلو من العنصر الجبار الذى هو «الوزن» أن يكون نوعا خاصا من أنواع المواجهة، هو أشبه باللجوء إلى لزوم مالا يلزم.

وعلى أية حال، فقد قلنا مرارا فى مسألة الوزن وقصيدة النشر: إن خلو النص من الوزن ليس دليلا فى ذاته على الشعرية، كما أن امتلاء النص بالوزن ليس دليلا فى ذاته على الشعرية. فمناط الشعرية ليس فى انتفاء الوزن أو حضوره، بل هو فى الشعر نفسه.

(١٠) ونخلص، بعد كل ذلك، إلى دعوة د. القط لنا جميعا إلى أن نراعى حق المجتمع والمتلقين في المتعة والاستجابة والقدر المعقول من التواصل بين الجانبين. وهي الدعوة التي نقدرها حق قدرها، ونحاول أن نحققها قدر المستطاع، حتى وإن استدركنا قائلين: نعم لابد أن نراعى حق المتلقين في المتعة، لكن المتعة نفسها لها صور مختلفة. فالمتعة تتنوع، وتتطور بتطور العصور والمجتمعات والفنون.

* * *

الدكتور عبد القادر أبو كبير من آبائنا.

وليس صحيحا ما يشاع عن جيل الحداثة من أنه جيل يسعى لقتل الآباء، بل إننا نؤمن عميق الإيمان بأن من لا أب له لا وجود له، وأن الفن لا يولد «سفاحا».

قد نختلف مع الآباء، قد نسعى إلى تجاوزهم (وهذا يسعدهم بلا شك) فننجح أو نفشل، لكننا في كل حال نقدر جهدهم ونقوم على أساس من دورهم في ارتياد طرق وعرة، لم يكن باستطاعتنا السير فيها ولا الوصول إلى غايات جديدة بها، ما لم يعبدوها لنا ويشقوا الطريق.

في هذا الإطار فإن الدكتور القط أبو كبير، نافع عن حركة الشعر الحر حينما كانت المنافحة عنه تجلب لأصحابها تهمة الغضب من تراثنا ومقدساتنا، وتجلب تهمة العمالة ونقص الوطنية وهدم ركائز الأمة. أب نحبه كثيرا، ونشاكسه كثيرا. لكننا دائما نحترمه، ونحترم احترامه لنفسه وللآخرين. ونحترم سعة صدره ورفعته أدائه الكريم.

كل سنة وأنت طيب يا دكتور القط.

(١٩٩٧)

الجواهرى شاهد على القرن:
جراح الضحايا فم

رحل الجواهري، أى رحل شاهد على القرن. فالرجل الذى كان مولده افتتاحاً لبدء مسيرة القرن، وكان موته إيذاناً بلملمة أزيال القرن، ليختتم مسيرته ويرحل بعد ثلاث سنوات، هو الرجل الذى عاش ورأى مائة عام من الشعر التقليدى العمودى ملأت سماء الديباجة العربية الكلاسيكية فى صلابته لا تنثنى وثبات على العمود لا يريم.

هل كان ذلك فضيلة كبرى، أم كان مثلية قاتلة؟

يرى عبدالوهاب البياتى أن الجواهري هو بوصلة الشعراء وقطبهم ونجمهم وإمامهم، به يهتدون، وبرعايته وأبوته يحتمون، وبشعره يكبرون.

ويحكى البياتى أنه فى بداية الخمسينات، زار العراق الشاعر اللبناني المعروف أمين نخلة، فأقام له أحد الأدباء العراقيين حفل تكريم فى بيته، وكان الأستاذ الجواهري فى طليعة المدعوين، «فأتيت لى فرصة الحديث معه لأول مرة، فشعرت بسعادة غامرة «وتصورت» معه، وما زلت محتفظاً بالصورة. والتقىنا بعد ذلك عشرات المرات، وبخاصة فى اتحاد الكتاب العراقيين الذى كان الجواهري رئيساً له، وكنت أنا أحد أعضاء الهيئة الإدارية فيه، ثم كُسرت حبات مسبحة الزمن، فتفرق العراقيون من جديد، وصاروا يتامى ولاجئين فى كل مكان، كما هو الحال الآن:

«ونحن من منفى إلى منفى ومن باب لباب

نزوى كمتزوى الزنابق فى التراب.

فقراء يا قمرى نموت

وقطارنا أبداً يفوت»

ولا يقف البياتى عند هذا الحد العاطفى فى حديثه عن الجواهري، بل يتعداه إلى حكم نقدى قاطع جازم، حينما يقول إن هناك قمتين شامختين فى الشعر العربى، أعلى سناماً من القمم الأخرى هما: المتنبى والجواهري. ولأنى من معاصري الجواهري - يقول البياتى - فأنا أكثر ميلاً إليه، فقصادته تقرأ من ألفها إلى يائها، لتماسكها، ووحدة

موضوعها المسكونة بالتمرد والثورة والإبداع، بعكس قصائد الآخرين، التي تموت أو تهبط من عليائها بعد البيت الرابع.

وليس البياتى وحده هو الذى يقرن بين الجواهرى والمتنبى، فالكثيرون من أهل النقد والشعر والأدب يعقدون هذه الرابطة، تقديرًا منهم لمتانة الأداء وفخامة السبك وقوة اللغة وشدة الطموح فى شعر الجواهرى.

على أن شهادة البياتى تكتسب بُعداً خاصاً يعطيها تميزاً ودلالةً منفردتين، نظراً لأنه واحد من رواد حركة الشعر الحر التى قردت على العمود التقليدى، وفى القلب منه شعر الجواهرى.

برحيل محمد مهدي الجواهرى يتصدع ركنٌ من الركنين الرئيسيين اللذين كانا ينهض عليهما معبدُ الشعر العربى التقليدى الحديث.

فقد درج النقاد العرب على اعتبار الجواهرى (الشاعر العراقى الكبير) وعبدالله البردونى (الشاعر اليمنى الكبير) آخرَ نفحةٍ من عبير «الإحياء» الشعرى للعمود القديم، ذلك الإحياء الذى بدأه محمود سامى البارودى فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن العشرين.

اتفق مؤرخو الأدب العربى على أن الشعر العربى كان قد وصل - مع القرن الخامس الهجرى - إلى حالة من التردى والركود مشهودة، واستمرت هذه الحالة طوال عصور ملوك الطوائف وعهود المماليك والدولة العثمانية، بما يسمى بالعصور العربية الوسيطة.

ثم تضافرت عواملٌ عديدة على خلخلة البنية الاجتماعية والسياسية والثقافية العربية الوسيطة، فى اتجاه أن يدخل المجتمع العربى - أو يشارف - العصر الحديث. من هذه العوامل: الاستعمارات المختلفة (كالحملة الفرنسية فى مصر والجزائر ولبنان) وإرسال البعثات التعليمية إلى الغرب (الطهطاوى وابن باديس)، وإنشاء مدارس محلية للترجمة والألسن، وقيام مساجد كبرى مقام الجامعات التى يمتزج فيها علم اللاهوت بعلم الناسوت (مثل الأزهر فى مصر، والقرويين بالمغرب، والنجف الأشرف بالعراق: وهو الذى تلقى فيه الجواهرى علومه الأولى)، وقيام المدن الساحلية والتجارية، وظهور بذور واهنة لصناعات بسيطة ورأسماليات خفيفة، وبدايات تكوين جيوش وبرلمانات وقوانين!

هكذا صارت المجتمعات العربية فى حاجة إلى نهضة أدبية جادة: تُقيل الكتابة العربية من وهدهتها خلال عصور التردى والانحطاط والتكلس من جهة، وتتواءم مع متغيرات الأطوار العصرية الجديدة، بما فى ذلك مواكبة الاحتكاك العنيف بالغرب من جهة ثانية.

وقاد محمود سامى البارودى هذه النهضة الأدبية الجادة، فيما أسماه المؤرخون «إحياء» العمود الشعرى، والعودة به إلى ديباجته الزاهية أيام عصوره الزاهية، التى كان فيها «ديوان العرب».

ومع وفاة البارودى عام ١٩٠٤ تخوف المتابعون من أن تخبر شعلة الإحياء بعد رحيل حامل الشعلة، رب السيف والقلم، لكن أحمد شوقى كان يتأهب لالتقاطها، ومعه نفر من الشعراء المكيين: حافظ إبراهيم و خليل مطران وجميل صدقى الزهاوى ومعرفة الرصافى ويدوى الجبل وغيرهم. هذه النخبة هى التى جعلت نهضة الإحياء تياراً كبيراً هادراً، لا مجرد معجزة فرد، كما كان الأمر مع البارودى.

تسبب هذا التيار الكبير الهادر بعض العقد الأول من القرن وكل العقد الثانى وبعض العقد الثالث. لكن مياها حية جديدة كانت تجرى فى نهر «ديوان العرب»:

نشأت مدرسة «الديوان» (العقاد وشكرى والمازنى)، ونشأت مدرسة المهجر (أو قل: مدرسة «الغريال»: نعيمه وجبران وأبو ماضى وأبو شبكة)، ونشأت مدرسة «أبوللو» (أبو شادى ومحمود طه وناجى والشابى). وتوالت السهام، النقدية والشعرية، على الاتجاهات التقليدية المكيبة السابقة.

بجملة واحدة: تبددت المدرسة التقليدية إلى فرق رومانتيكية عديدة، تنادى جميعها بتجديد لغة الشعر وموضوعاته، وياتصاله الحميم بالطبيعة، وبتعبيره عن «ذات» المبدع.

لكن محمد مهدي الجواهري كان يبرز.

وكان صوته الشاب - حيث لم يكن بلغ العشرين بعد - يجلجل، حادياً ثورة «العشرين» العراقية فى مواجهة الاحتلال الانجليزى:

«لعل الذى ولى من الدهر راجعُ

فلا عيشَ إن لم تبقَ إلا المطامعُ

لنا فيك يانشى العراق رغائبُ
أيصفُ فيها دهرُنا أم يمانعُ
ستأتيك يا طفل العراق قصائدى
وتعرف فحواهن إذ أنت يافعُ
ستعرف ما معنى الشعور وكم جنتُ
لنا موجعات القلب هذى المقاطعُ.

وفى الوقت الذى رحل فيه شوقى (١٩٣٢)، ويدا أن الكلاسيكية تسلم حصونها
المنبعة، كانت زمرةً فتيّةً تصعد قويةً راسخةً، غير هيّابةٍ من سهام الرومانتيكيين الطائرة
فى أفق العرب.

لحظة رحيل البارودى كان الجواهري قد ولد قبل عامين، ولحظة رحيل شوقى كان
الجواهري فى الثلاثين من عمره قد استوى نضجاً ومكاناً. صاحبه فى الصعود ثلّةٌ
مميّزة، مثل سعيد عقل فى لبنان، والبردونى فى اليمن، وسليمان العيسى فى سوريا،
ومحمد التهامى فى مصر (على اختلاف بينهم فى القدر والقُدرة، وعلى تباين بينهم
فى المنبع والمصب).

وعندما هدرت موجة الشعر الحر هدرتها الجارفة، التى أزاحت عن السماء العربية
كلّاً من المدرسة التقليدية والمدرسة الرومانتيكية على السواء، وامتلكت ناصية الوجدان
العربى الحديث، كان الجواهري فى الخمسين قد استوى علواً ومكانةً.

ورويداً رويداً كانت «الفرقة الناجية» من كبار العموديين الأحياء تصفى الثلّة
الفتية التى صاحبت الجواهري، وتستصفى منها اثنين لا ثالث لهما: الجواهري
والبردونى.

كانت لهذا الاستصفاً حكمةً واضحة: إن كل شاعر من هذه الثلّة الفتية - غير هذين
المصطفين - كانت لديه ثغرةٌ أخرجته من التصفيات:

كانت ثغرةٌ سعيد عقل طائفية وإقليميّة. وكانت ثغرةٌ محمد التهامى تنقله فى
الصراعات العربية من غصن إلى غصن فى رشاقةٍ تفتقر إلى أصالة الانتماء. وكانت
ثغرةٌ سليمان العيسى خشونة الأدوات الفنية وعسر الطواعية فى الأداء.

أما المصطفیان - الجواهری والبردونی - فقد كان شأنهما مختلفاً : عرامة في الغناء ،
ليونة في الأداء ، تصاعده في الموقف ، شمول في الرؤية ، سلامة في الانحياز ، سيطرة
على اللغة إلى حد الدلال والتدلل والدلالة :

« أعبى القوافي زاهيات المطالع
مزامير عزاف ، أغاريد ساجع
لطاقنا بأفواه الرواة نوافذاً
إلى القلب يجرى سحرها في المسامع
تكاد تحس القلب بين سطورها
وتسبح بالأردان مسجورى المدامع
برمت بلوم اللاتمين ، وقولهم :
أنت إلى تغريده غدير راجع
أنت تركت الشعر غير محاول
أم الشعر إذ حاولت غير مطاوع
وهل نضبت تلك العواطف ثرة
لطاقنا مجاريها ، غزار المنابع
أجب أيها القلب الذي لست ناطقاً
إذا لم أشاوره ، ولست بسامع
وحدث فإن القوم يدرون ظاهراً
وتخفى عليهم خافيات الدوافع
يظنون أن الشعر قبسة قابس
متى ما أرادوه ، وسلعة بائع

كانت أجيال الشعر العراقي الحر تتوالى أمام عيني الجواهرى : بدءاً من الرواد
كالسياب والبياتى ونازك الملائكة ، مروراً بشعراء الستينات وحركة « شعر ٦٩ »
ببياناتها المدوية وشعرها غير المدوى ، وانتهاءً بشعراء الحداثة وما بعد الحداثة . وهو أمام

كل ذلك التوالى المتغير والمغير لم يزد إلا صموداً وشمولاً وشموعاً. يتنوع ويتجدد ويتطور، داخل إطاره التقليدى لا يبرح ولا يهرع، حتى صار بالنسبة لتلك الأجيال المتتالية المجددة - التى يهاجمه بعضها - نموذجاً على الشاعر «العابر للأجيال» أو «العابر للمدارس»، ومثالاً على الأبوة الواسعة التى تصون ولا تبدد.

ولعل شهادة زهير الجزائرى - أحد نقاد الستينات البارزين فى العراق - تكون، هنا، ذات مغزى متفرد. يقول الجزائرى: «متطرفين كنا فى حدثنا، نعتبر أنفسنا نبتة منقطعة عما سبقها من أجيال، ونستخف بالعمود باعتباره مرحلة بداوة القصيدة. ولكن، حين قرأ الجواهري شعره تحرك فينا هذا الإيقاع المتأصل الذى يمتد إلى بيوتنا وتراويل الأدعية وهددات أمهاتنا. ذاكرته الصورية ومجازاته وروحه الغاضبة حركت فينا العراقى حتى وإن تباعد المثقف».

ويلخص الجزائرى هذه العلاقة المركبة بين الجواهري (كعميد للعمود القديم) وبينه هو ورفاقه (كممثل تيار التحديث والحدث) بقوله: «مع الجواهري كنا نراقب المشاهد (فى القطار العائد بالجواهري بعد نفى إلى وطنه فى أخريات ١٩٦٩) ونذكر أن هذه المجازات التى صنعها أصبحت جزءاً من تصوراتنا الجمالية لما نراه من نافذة القطار».

وقريباً من هذه المعانى ما قصده عبدالوهاب البياتى حينما أشار إلى أنه يحس من خلال الجواهري بالعراق يتجسد من جديد وينفض عنه الرماد، ويقوم سليماً معافى، مثل طائر الفينيق. وحينما أشار إلى أن الرجل عاش عصر القتل، وشاهدهم يموتون أمام عينيه، الواحد بعد الآخر، وظل هو وشعره الشاهد الحى على الظلام الذى ساد العالم العربى خلال هذا القرن الملى بالثورات والخيبات والانكسارات والهزائم.

والحق، أنه على الرغم من أن ميل الجواهري للمحكومين (لا الحاكمين) كان هو الميل الأغلب على حياته وشعره، إلا أن علاقة الجواهري بالمحكومين والحاكمين كانت تتأهبها فى بعض الأحيان حالة من المراوحة المرتبكة، الحائرة المحيرة. هذه المراوحة المرتبكة هى ما حاول ناقد الستينات الحداثى - الجزائرى - أن يفهم سرها من الرجل نفسه، وقد أجابه: «فى أول شبابى ومع انتقالى من بيت النجف الضيق إلى قلب البلاط الملكى، وبين محفل السياسيين الدهاء، راود الجواهري المغمم الغر الطموح بأن يكون وزيراً أو رئيساً للوزراء، وهو يرى عمائم مثله تصل إلى هذه المناصب. وكنت أحاول أن أجد توافقاً بحيث أكون مع الناس ومع الحاكمين فى وقت واحد.

على أن أخطر ما فى الجواهرى، هو أنه الشاعر الذى اتخذ النقاد - التقليديون والحدائيون على السواء - مثلاً على أن العمود التقليدى يستطيع - إذا توفر له شاعرٌ فذ - أن يستوعب كل المضامين الجديدة وشتى الصور والتصورات والرؤى الحديثة والحدائية. وعلى ذلك فإن جوهر الشعر - عند هؤلاء النقاد - ليس فى شكله، عموداً كلاسيكياً كان أو عموداً حراً، وإنما هو فى قدرة الشاعر المطبوع على ملء ذلك العمود القديم برؤاه المتقدمة: فكرياً وفنياً.

وأنا مازلتُ أذكر كيف كان مفكرنا الكبير محمود أمين العالم دائم التذكير، لنا ولغيرنا، بنموذج الجواهرى والبردونى، للتدليل على أن الأمر ليس أمر الوعاء، بل هو أمر ما فى الوعاء، وأمر القدرة العالية لدى الشاعر المتمكن على تطويع قيود العمود: الحرية الشاعر الرؤىة والجمالية.

ولعلى كنتُ - ومازلتُ - أختلف مع رأى مفكرنا الكبير، انطلاقاً من أن الأشكال والأطر - فى الفن بخاصة - ليست فى ذاتها خلواً من دلالة فكرية وفلسفية ومضمونية، بصرف النظر عن محتواها، لأن الأشكال - فى نظرى - ليست اعتباراً وليست مجاًناً.

وكنْتُ - ومازلتُ - أظن أن لحظتنا الراهنة قد فارقت الغناء والاتزان والهندسة المنضبطة والثنائية والانشادية الجمعية وغير ذلك مما يحفل به معنى شكل العمود التقليدى فى ذاته، قبل أن يمتلئ بأى مضمون. فإذا امتلأ بمضمون متقدم أو متحرك أو داع للحرية والتقدم والتغيير، صرنا أمام تناقض زاعقٍ: شكل هو الثبات والقيود والتراجع، ومضمون هو التغيير والحرية والتقدم.

كان ذلك - ومازال - هو تصورى الثابت، لكن هذا التصور الثابت كان يرتبك قليلاً ويهتز بعض الاهتزاز أمام نموذج محمد مهدى الجواهرى. فأسارع بالاحتفاء فى المقولة الصائبة المنقذة: لكل قاعدة استثناء.

والحق أن إيمانَ النقاد - التقليديين والحدائيين على السواء - بأن الجواهرى (والبردونى معه) دليلٌ على قدرة الشعر العمودى على احتواء شتى الرؤى الحديثة، ليس راجعاً فحسب إلى الكفاءة الفنية المذهلة والطاقة التقنية المهيمنة اللعوب لدى الجواهرى، بل هو راجعٌ كذلك إلى نصاعة الموقف الوطنى والاجتماعى والإنسانى عنده.

فلقد اعتاد البعض منا - فى الخمسين عاماً الأخيرة خصوصاً - على الربط بين الشعر العمودى وبين المواقف المحافظة أو المهادنة أو الرجعية فى القضايا الوطنية

المتصلة بتحرر الوطن واستقلاله وفي القضايا الاجتماعية المتصلة بالعدالة بين أبنائه.
كما اعتاد البعض منا - في المقابل - على الربط بين الشعر الحر وبين المواقف التقدمية
في استقلال الوطن وحرية وفي العداء للاستعمار والانتماء للعدالة الاجتماعية.

وهاهو الجواهري مجدداً يثبت أن ذلك الربط غير مطلق الصواب: هاهو الشاعر
العمودي يقدم في أرضه ووطنه أجمل الأناشيد، ويقف بصلافة ضد السلطات الرجعية
في بلاده عبر العهود جميعاً، مدافعاً عن كرامة الإنسان العراقي والعربي في مواجهة
الاستعمار (وحلفائه المحليين) وفي مواجهة الظلم والفقر على السواء. وهو في ذلك
يدفع الثمن تلواثمن، بالنفى والعزل والتشريد (شأن شعراء الشعر الحر المناضلين، بل
كثيراً ما كان موقفه أنصع من موقف بعض شعراء الشعر الحر، وكثيراً ما كان الثمن
الذي يدفعه أفدح، إذ وصل في بعض الأحيان إلى حد سحب الجنسية العراقية عنه،
كما حدث معه ومع عبدالوهاب البياتي منذ عامين!)

صحيح أنه لا يمكن لأي حاكم أن يسحب الجنسية من أي مواطن (وإن كان بإمكانه
أن يسجنه أو يقتله)، وصحيح أن الجواهري والبياتي، كما قلنا في حينها، هما اللذان
يعطيان العراق جنسيته (وعراقيته) لا العكس. وصحيح أن الأمر كله أسفر ساعتها -
بعد هبة المثقفين العرب للتضامن مع الرائدین - عن هواء في هواء. لكن الصحيح قبل
ذلك أن «أبا فرات» صاحب المائة عام قد عانى التشريد والاضطهاد مثلما يعاني شاب
في الربعان، ومثلما يعاني شاعرٌ من أهل «التفعية» ممن تربط بينهم وبين النضال من
أجل العدالة والتحرر.

ولعلنا جميعاً نذكر له أبياته الملهبة في رثاء أخيه جعفر، تلك الأبيات التي صارت
مادة من مواد الحكمة السارية على لسان العرب:

«أَتَعْلَمُ أَمْ أَنْتَ لَا تَعْلَمُ
بَأَنَّ جِرَاحَ الضَّحَايَا فَمُ
فَمُ لَيْسَ كَالْمَدْعَى قِسْوَةً
وَلَيْسَ كَأَخْرَ يَسْتَرْحِمُ
يَصِيحُ عَلَى الْمَدْقَعِينَ الْجِيَاعُ
أَرِيقُوا دِمَاءَكُمْ وَتُطْعَمُوا

أتعلم أن جراحَ الشهيدِ
تظلّ على الثَّأرِ تستفسهمُ
فقل للمسقيم على ذلّةِ
هجينًا يُسَخَّرُ أو يُلجَمُ
تقشعُ - لعنتَ - أزيزَ الرصاصِ
وجربُ من الحظّ ما يُقسَمُ
فإما إلى حيث تبعدو الحياة
لعينيك مكرمة تُغنمُ
وإما إلى جدث لم يكن
ليفضله بيتك المظلمُ

إنى لأعجبُ كيف يمكن أن يخونَ الخائنونُ
أيخون إنسانَ بلاده؟
إن خان معنى أن يكونَ فكيف يمكن أن يكون؟
الشمسُ أجملُ في بلادى من سواها والظلامُ
حتى الظلامُ هناك أجملُ،
فهو يحتضن العراق.

بهذا النشيج الحزين الجميل تحدّث بدر شاكر السياب في قصيدته «غريب على الخليج»، وهو يقضى الأيام الأخيرة في مستشفى بالكويت، قبل الرحيل. ومثلما مات بدر غريباً عن شمس العراق وظلامها، مات الجواهري غريباً عن التجف الأشرف وعن نخيل العراق. وقبله بعام كان بلند الحيدري قد رحل ملفوفاً في ضباب لندن.

اجتمع الكل على مسألة جوهريّة في محمد مهدي الجواهري، هي أنه قامة سامقة من قامات الشعر التقليدي في القرن العشرين.

بعد هذا الاجتماع الرئيسى، يختلف الرأى فى الجواهرى، وخاصة بين الشعراء والنقاد الحداثيين من أهل التطوير والتجريب. وهو اختلافٌ يعبر عن الموقف المركب المعقد الذى يقفه هؤلاء الشعراء والنقاد الحداثيون من هذا الأب الغنى الشامخ.

يرى الشاعر المصرى جمال القصاص أن الجواهرى أخلص طيلة حياته المديدة لشكل شعري واحد، هو الشكل العمودى الكلاسيكى، وأبى أن يغيره أو يجترحه أو يجرب - ولو مرة واحدة - أن يراه من زوايا مختلفة. وعلى ذلك، فإن الجواهرى قد حاول أن يجدد من داخل الإناء نفسه. لم يشأ أن يقلبه أو يكسره أو يغيره ليغامر بسياقات وعلاقات جديدة بين الإناء وما يحتويه، أو بينه وبين العالم الذى يدور من حوله.

هكذا انتمى الجواهرى بشعره الفخم الفخيم إلى جسد هذا العصر، لكن روحه ظلت قابضة على العتبات، مترددة، متوجسة من الولوج إلى الداخل بكل عتمته وركامه الذى يفوح بالعفن الناصع.

من الضفة نفسها يؤكد الشاعر اللبناني عبده وازن أن الجواهرى شاعرٌ عباسىٌ يحيا فى القرن العشرين ويشهد على مراحل السياسية من غير أن يتأثر بأى من ثوراته الشعرية والشكلية. وفى نزعتة السياسية التحررية كان ذلك الشاعر الجبرى الذى لا يهاب الحكام ولا الأنظمة، لكنه لم يستطع أن يستوعب ثورة الحداثة ولا حركة الشعر الحر، ولم يتمكن من استيعاب قصيدة النثر. ويتساءل وازن: وكيف لشاعر مثله أن يجارى الحداثة وهو يعيش تحت خيمة المتنبي وأبى فراس وأبى العلاء؟

عاش الجواهرى عصره مقدار مرفض عصره، فكان شاهداً عليه من دون أن يتخلى عن تاريخه الشخصى وعن أهوائه. وصورته كشاعر تقليدى ومجدد سيفتقدها «ديوان» العرب.

يقول الجواهرى فى قصيدته «أبو العلاء المعرى»:

أجللتُ فيك من الميزات خالدةً
حرية الفكر والحرمان والغصبا
مجموعة قد وجدناهن مفردةً
لدى سواك ممن أغنيننا أربا
فـربُّ ثاقبٍ رأى حطُّ فكرته

غُثْمٌ فُسْفٌ، وغطى نورها فسخباً
وإن صدقت فما فى الناس مرتكبٌ
مثل الأديب أعانَ الجورَ فارتكبا

مهما يكن من أمر تعدد الآراء فى الجواهرى، فالذى لا ريبَ فيه أن هذا الشاعر الكبير كان قد صار- بشعره وسيرته - برهاناً ناصعاً عند الكثيرين من النقاد، التقليديين والمحدثين والحداثيين، على أربع قضايا رئيسية:

الأولى: هى أن الشعر العمودى التقليدى لم يستنفد دوره نهائياً بعد فى مجتمعنا العربى الراهن، على الرغم من افتراض دخول هذا المجتمع إلى العصر الحديث، وعلى الرغم من بروز وانتشار ثورة الشعر الحر (شعر التفعيلة) منذ خمسين عاماً، حتى صار النغمة شبه السائدة.

ويقوم أصحاب هذه القضية موقفهم على أن مجتمعنا العربى لم يدخل مرحلة التحديث دخولاً صحيحاً جذرياً شاملاً، وأن هذا المجتمع ما تزال به (فى بنيته الداخلية، وقوى وعلاقات إنتاجه، ورؤاه للعالم) أخلطاً من العصور السابقة على الحداثة ومن قيمها الاجتماعية والفكرية والجمالية: إقطاعية وريفية وبدوية. وعلى ذلك فإن الشعر العمودى ما زال يعبر عن بعض هذه الأخلاط التى ما تزال حيّة فى ثنايا مجتمعنا (الحديث).

إن هذا المجتمع الهجينى الذى دخل الحداثة دخولاً مشوهاً: بعلاقات شبه إقطاعية شبه رأسمالية (كما يقولون) من ناحية، وفى حضن الاستعمار من ناحية ثانية، وبدون ثورة كاملة من طبقاته الوسطى من ناحية ثالثة، وفى كنف عسكر نظرية «الكل فى واحد» الشمولية الأحادية من ناحية رابعة، وباقتراضه مظاهر التحديث لا مخايره من ناحية خامسة، لابد أن تجئ صورته الأدبية (والفلسفية والقانونية) خليطاً متداخلاً تتجاور فيه الأنماط القديمة والأنماط الحديثة، فى المجتمع والأدب على السواء.

والثانية: هى أن الوطنية والتحرر والعدل الاجتماعى والديمقراطية وشتى قضايا المجتمع المدنى الحديث ليست حكراً على حركة الشعر الحر، التى نشأت فى أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات، كما استقر اعتقاد كثير من النقاد والقراء من أبناء الأجيال الجديدة.

ولقد ساد عند الكثيرين - فى المقابل - ظن بأن الشعر العمودى هو صنو الرؤية الفكرية المتخلفة والرؤية السياسية المحافظة، أو الرجعية، أو - فى أفضل الحالات - المهادنة المنصرفة عن القضايا الوطنية والاجتماعية الملتهبة، بالتحليق فى الخيالات الهائمة.

وعلى الرغم من وطنيات البارودى، وتاريخيات شوقى وشعبيات حافظ ابراهيم وقوميات على محمود طه وناجى وسليمان العيسى وأبى سلمى ويدوى الجبل، فإن مفهوم «الالتزام فى الأدب» لم ينشأ إلا مع حركة الشعر الحر، بما يوحى إحياءً قوياً بأن الشعر ما قبل الحر لم يعرف الالتزام بقضايا الوطن والمواطن.

وهنا فإن الجواهرى بفرائده الوطنية والاجتماعية المكيئة يبرهن على خلل هذا الربط الميكانيكى بين الشعر الحر والموقف التقدمى من جهة، وخلل الربط الميكانيكى بين الشعر العمودى والموقف السياسى المحافظ من جهة ثانية.

الثالثة: هى أن الفن ليس بأشكاله، وإنما هو بما تحتويه هذه الأشكال من رؤى وتجارب ومواقف من الكون والمجتمع والانسان.

الرابعة: هى أن الشعر عديدٌ وكثيرٌ ومتنوع، ومنابعه لا تحصى، وأنه ليس هناك بابٌ واحدٌ وحيدٌ يأتى منه الشعر، ومن سواه لا يأتى.

وينبنى هذا الاعتقاد على أن مجتمعنا نفسه - الذى هو مصدر كل أدب وكل فلسفة - هو مجتمع متعدد التشكيلات الاجتماعية، متنوع، متكثر. ومن ثم فإن تنوعه وتكثره يفرزان تنوعاً وتكثراً وتجاوزاً فى الصور الأدبية والجمالية المجسدة له. كما ينبنى على أننا إذا كنا ننادى فى الفكر السياسى بعدم احتكار السلطة لإدارة شئون البلاد، فإن علينا ألا نحتكر الجمال.. وإذا كنا ندعو إلى كسر نظرية «الكل فى واحد» فى السياسة والاقتصاد والأحزاب، فإن علينا أن نكسرها فى الإبداع. وإذا كنا نستخدم العبارة الدينية البليغة «لست عليهم بمسيطر» فى مواجهة قاهرينا من أجل حماية حريتنا، فإن علينا أن نوجهها لأنفسنا حتى لا ندرأ سيطرة الآخرين علينا بسيطرتنا نحن على الآخرين.

والحقيقة الباهرة هنا: أن الجميع فى حاجة إلى التسامح.

هذه هي القضايا الأربع الرئيسية التي يعدّ محمد مهدي الجواهري (ومعه نخبة قليلة من كبار شعراء العمود التقليدي المعاصرين) برهاناً ساطعاً عليها عند كثيرين من النقاد ومن محبي الأدب.

ويمكن بالطبع - من زاوية نظر غلاة الحداثيين من أمثالي - أن نختلف مع بعض هذه القضايا، وعلى وجه الخصوص مع الفكرة القائلة بأن الفن ليس بأشكاله بل بمضامينه التي نصبها في الأشكال مهما كانت هذه الأشكال قديمة. وذلك لأن هذه الفكرة تفصل - في اعتقادي - بين الشكل والمضمون من جهة، وتفترض أن الأشكال الأدبية مجرد أوعية زجاجية محايدة لا دلالة فكرية لها، متغاضية عن أن «الأشكال حاملة أيديولوجيا» من جهة ثانية، وهي أخيراً تعزل الأشكال عن كونها صوراً للحياة الاجتماعية وللقيم الغالبة فيها.

أقول إنه يمكن الجدال في بعض هذه القضايا، لكن الذي لا جدال فيه هو أن نموذج الجواهري جدير بأن يجعلنا نعيد النظر في قصر مفهوم «الإلتزام» في الأدب على حركة الشعر الحر، وأن نعيد النظر في قصر مفهوم «المناضل» الوطني على أهل الأجيال الثقافية الجديدة. بل أكاد أشتط وأقرر أن الجواهري في كل من مفهوم «الالتزام» ومفهوم «المناضل» الوطني قد فاق الكثيرين من أبناء حركة الشعر الحر وأبناء الأجيال المدنية الحديثة معاً.

كما أن الذي لا مرأى فيه، هو أن شعر الجواهري، بتمكّنه واقتداره الجارف، قد استطاع أن يعبر عن العديد من الرؤى والخلجات والمواقف التي يعبر عنها الشاعر المحدث أو الحديث، وهو بذلك شاعر «معاصر» بامتياز، إذا فهمنا المعاصرة بمعناها الأوسع الذي لا ينحس في مدرسة ضيقة أو صندوق حديدي مغلق.

وإن بقيت بعد ذلك الإشكالية غير محلولة: مضمون حديث في شكل قديم؟ ولعلّي أعترف - مع كل ذلك - أن مثال الجواهري يجعل يقين المرء - باستحالة المضمون الحديث في الشكل القديم - يهتز قليلاً، ولو لبرهة عابرة.

* * *

في سياق هذا المنظور الواسع يرى الشاعر حسن طلب أن محمد مهدي الجواهري هو شاعر هذا القرن بعقوده العشرة، ليس لأن العمر قد طال به ليعيش هذه العقود جميعاً من أوائلها إلى خواتيمها، وليس لمجرد أنه كان شاهداً على أحداثها المضطربة

وتحولاتها الكبرى وإحباطاتها المتوالية، ولكن لأنه - فوق ذلك كله - كان صوتها الغاضب وروحها الثائر وعينها الناقدة.

ويشير طلب إلى أننا حين نقرأ الجواهري على امتداد مسيرته الشعرية، نجده مهموماً بهموم الوطن، أو مأخوذاً بمعاناة الإنسان العادي في مواجهة كل أنواع الاستغلال والاضطهاد والظلم، أو مفتونا بالجمال الأنثوي يغنى لأفروديت ويصلى في محراب الهوى، أو باكياً جمال عبدالناصر، أو مصوراً وحشة الوحدة ومرارة الاغتراب والمنفى. وفي كل ذلك تراه شاعراً اجتمعت له فنونٌ من رفعة المتنبي وحكمته النبيلة الساخرة، إلى فنون من رشاقة البحترى وإيقاعاته البسيطة الآخذة، وكأنه مثله أراد أن يُشعر فغنى، إلى فنون أخرى من براعة ابن الرومي في التوليد واستقصاء المعاني حتى لا يترك فيها زيادةً لمستزيد، ومع هذا كله فنونٌ من ألعيب أبي تمام وحيله الفنية البارعة.

هكذا يمكن أن نفهم الرأي الذي قالته الناقدة فاطمة المحسن من أن شعر الجواهري كان نتاج مدرسة هي خليطٌ من المحافظة الصارمة ومحاولة لانتى تقدم فكراً متطرفاً في قمره، ولكن داخلَ أطره المحافظة ذاتها، وهي تشكل مفارقة شاعريته التي تلتصق بالحاضر مضموناً وتنكره في أفضل نماذجها لغةً وأساليبَ وبناءً.

كما يمكن أن نفهم فكرة ياسين النصير - الناقد العراقي الحديث - من أن العمود التقليدي قاد الجواهري إلى التمسك بأغراضه، فكان المدح - الذي أخذه البعض عليه - غرضاً في الشعر قبل أن يكون غرضاً للشاعر. فلم يكن صوته صدى لمدوح، ولا صدى لأعطية، بل كان لغة لأفكار يفرضها عمودُ الشعر قبل أن تفرض هي نفسها عليه.

إن مسألة «التجديد من داخل الإطار القديم» هي ما فصلها د. سيد البحراوي - الناقد المصري - تحت عنوان «الثورة من الداخل»، موضحاً أن التحولات والاضطرابات العربية التي عاينها وعاشها الجواهري، لم تؤدِّ به إلى التحول عن الشكل التقليدي للقصيدة العربية، ولم تجعله يتنازل - في الوقت نفسه - عن الوظيفة «الثورية» للشعر. وبهذا التوجُّه الصارم - يقول البحراوي - مثل الجواهري نموذجاً فريداً (لا يشترك معه فيه سوى الشاعر اليمني الشهير عبدالله البردوني) يكسر القاعدة النقدية التي استقرت منذ الخمسينات، والتي تحتمُ التلازمَ بين ثورية الموقف السياسي (أو المضمون) وثورية الشكل الفني (وكان المقصود آنذاك شكل الشعر الحر).

وعليه، فإن هذا الشاعر الذي يمتلك فيضاً من الطاقة الشعرية، قد أوغل في الاتصال بتراثه الشعري واللغوي بصفة عامة إلى حدّ الامتلاك الذي يؤهل صاحبه لأن يتصرف فيما يملكه كما يشاء لا أن يكون عبداً له. ولا شك أن المنطلق الذي دفع الجواهري إلى هذا الامتلاك هو موقفه العصري في الحياة وفي الفن معا. فهو - عند د. البحراوى - لا ينطلق من رؤية كلاسيكية مثل الشعراء القدامى أو كلاسيكية محدثة مثل الشعراء الإحيائيين الذين اكتفوا بمحاكاة العالم الخارجى، وإنما من علاقة جدلية - سبق بها الشعراء المعاصرين - بين تفصيلات الحياة اليومية وما وراءها من ناحية، وبين رؤية الشاعر ومعاناته الخاصة فكرياً ووجدانياً من ناحية أخرى، وبين الذاتى والموضوعى، وبين السياسى والشعورى، ليخلق، بكل ذلك نموذجاً بديعاً «لثورة من الداخل».

ويمكن أن نفهم فكرة سيد البحراوى، هنا، إذا أخذنا مفهوم «الثورة من الداخل» باعتباره مفهوماً إصلاحياً لا مفهوماً ثورياً. وبذلك نجعل الجواهري كله تحت مبدأ «الإصلاح» الذى يُبقى الأشكالَ على ما هى عليه، ويحاول أن يدخل عليها التعديلات والتجديدات من قلب هيئاتها الثابتة، وهنا تنتفى المفارقة ويَزول التناقض.

أما أبو فرات نفسه، فحينما قال ذات يوم:

لا أريدُ النِّسَاءَ إِنِّى
حَامِلٌ فى الصِّدْرِ نَايَا
عَازِقًا أَنَا فَـأَنَا
بِالْأَمْسَانِى وَالشُّكَايَا
الْبَلَايَا أَنْطَقُ مِثْلَهُ
سَامِحَ اللّهِ الْبَلَايَا

كان يعرف أن مائة عامٍ عربية ستنام على كتفيه، وأنه سيهمس ذات ليلةٍ فى صيف ١٩٩٧ - كما قال لزهير الجزائرى:

«كفى .. تعبْتُ»!

(١٩٩٧)

سین، فنڈ، سا: سہیر

« لعل إعجابى بهير الكاتبة ورضاي عن بهير الطالبة من الأسباب التي حببت إلى هذا الكتاب. ولكن الذي لا شك فيه هو أن هذا الإعجاب وهذا الرضا هما اللذان بمنعائني من إثنائي على بهير بأكثر مما ينبغي لها من الثناء، كعادة الأستاذ الذي لم يتعود منه طلابه إسرافه في الثناء».

كانت هذه هي بعض سطور طه حسين في مقدمته لكتاب «أحاديث جدتي»، أول كتب بهير القلماوى، العلامة المصرية والعربية البارزة - التي رحلت في ٥ / ٥ / ١٩٩٧ - عن ستة وثمانين عاما، بعد ثلاث سنوات قضتها وحيدة في دار للمسنين بمدينة نصر ومستشفاهها الداخلية.

وقصة بهير القلماوى مع طه حسين - كتلميذة وأستاذ - قصة طويلة: فهو الذي وافق على التحاقها بكلية الآداب قسم اللغة العربية في عام ١٩٢٩، لتصبح أول طالبة تلتحق بالجامعة المصرية، حينما كان خروج المرأة إلى الشارع - بالعمل أو التعليم - يعتبر ثورة اجتماعية مدوية. وهو الذي غير مسار مستقبلها بعد أن كانت راغبة في دراسة الطب لتصير طبيبة مثل أبيها الجراح المعروف، أو في العمل بالصحافة بعد التخرج. وهو الذي خصص لها حارسا من سعاة الكلية - التي كان عميدها - يرافق حركتها داخل الكلية والجامعة ليحميها من تنذر الرجال أو تطاولهم. وهو الذي وجهها إلى أن تقدم في رسالة الماجستير دراسة حول «أدب الخوارج»، وهو الذي رشح لها يحيى الخشاب زوجًا، ووقف في صفها بعد الزواج حينما طالبها زوجها بأن تهجر الجامعة والعمل.

قدمت بهير القلماوى للمكتبة العربية عددا من الكتب، نذكر منها: أحاديث جدتي، المحاكاة في الأدب، العالم بين دفتي كتاب، هدية من البحر، ثم غربت الشمس، الشياطين تلهو، أدب الخوارج، ألف ليلة وليلة: دراسة فنية لقصة شعبية، مع الكتب، فن الأدب، في النقد الأدبي. ومن الترجمات: أفلاطون والعالم، كتاب العجائب، ورسائل صينية، مائدة المعرفة، ترويض النمرة.

بحق، يقول يوسف القعيد: «يمكن ذكر اسم سهير القلماوى بعد كلمة «أول» فى أكثر من مرة: أول فتاة تدخل الجامعة المصرية ١٩٢٩، أول خريجة جامعية ١٩٣٣، وأول معيدة، وأول أستاذة جامعية وأول فتاة تحصل على الدكتوراة ١٩٤١ بقسم اللغة العربية بآداب القاهرة، وأول رئيسة لمجلس إدارة مؤسسة عامة (هى الهيئة المصرية العامة للكتاب، وقبلها المؤسسة المصرية العامة للسينما) ١٩٦٧، وأول سيدة تحصل على وسام الجمهورية، وأول سيدة تحصل على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب ١٩٧٧.

وإذا كانت رسالتها «ألف ليلة وليلة: دراسة فنية لقصة شعبية» قد نقلت ألف ليلة من مجرد حكايات شعبية إلى أثر أدبى هام، وقدمت فيها نموذجاً باكراً لتناول النص الأدبى من داخله لا من خارجه، فإن طه حسين قد شرح لنا تحولات الطالبة النجيبة، بمحبة الأستاذ الرحب، فى تقديمه الجميل لهذه الرسالة حينما طبعتها المعارف (١٩٤٣). لنستمع إلى طه حسين:

«الحق أنها لم تكد تظهر بإجازة اللبسان من كلية الآداب حتى أظهرت ميلاً شديداً إلى الفراغ للدراسة الأدب الشعبى، وحتى اضطرت أنا إلى أن أردّها عن هذا الموضوع فى تلك الأيام حتى تستكمل ما تحتاج إليه من أداة البحث ومن الصبر على ما تقتضيه من جهد وما تستتبعه من مشقة وعناء. ولذلك وجهتها إلى أدب الخوارج حين أرادت أن تعد رسالتها للدرجة الماجستير. فلما ظفرت بهذه الدرجة أبت إلا أن تسافر إلى أوروبا لتلتقى بجماعة من المستشرقين الذين يعنون بهذه الدراسات، فتستمع منهم وتتحدث إليهم وتستعينهم على مهمتها الشاقة. ومنذ ذلك الوقت اختارت من الأدب الشعبى جزءاً من أدق أجزائه وأشدّها عسراً على الباحث والتواء على الدارس، وهو كتاب «ألف ليلة وليلة». ولم تشفق من هذا الموضوع، ولم تشفق من الجهود المادية والمعنوية التى فرضت عليها لتظفر بشيء من التوفيق فى درسه».

ومثلما كان لسهير القلماوى، المرأة التى رحلت فى نفس يوم حصولها على درجة الدكتوراه: الخامس من مايو - قصة مع أساتذتها، وخاصة طه حسين، كان لها قصة مع تلاميذها وتلاميذ تلاميذها. فيقول عماد أبو غازى: «أنتمى إلى جيل أسعده الحظ أثناء دراسته الجامعية أن يتلقى جزءاً من دروسه على يد الأساتذة الكبار الذين يتمتعون

إلى الجيل الأول من خريجي الجامعة، ومن بين هؤلاء كانت الدكتورة سهير القلماوى، التى كانت تدرس لنا منذ ربع قرن مقررأ دراسيا عن الرواية العربية ونحن طلاب فى السنة الأولى بكلية الآداب، وكنا نشعر بالفخر لأن تلميذة من تلميذات طه حسين - الذى لم نلحق به أستاذًا بالكلية - تدرس لنا ونستمع إليها. ورغم غيابها عن الجامعة منذ عدة سنوات بسبب ظروفها الصحية، إلا أن مجرد الإحساس بأن الدكتورة سهير القلماوى موجودة بيننا وجوداً معنوياً كان رمزاً له دلالتة على التواصل بين الأجيال.

«وحينما عرض علىّ أستاذى أحمد أمين خمسة جنيهاً مقابل ثلاث مقالات فى مجلة «الرسالة» رفضت لأنى لا أريد أن أكتب بأجر، إلا فيما بعد. وكنت أحس أن الإقبال على أن أكتب فى هذه الصحيفة أو تلك المجلة كان أساساً بسبب أنتى امرأة، ومع ذلك أقبلت على الكتابة».

هكذا تحدثت سهير القلماوى فى مذكراتها التى نشرت «الهلل» جزءاً منها منذ بضعة سنوات. سهير: التى كانت تصر على أن يُنطق اسمها بفتح السين لا بضمها، وكانت تنفر من تعبير «الأدب النسائي» لأنها لم تكم ترى أن مهمة المرأة هى مجرد مكافحة الرجل.

هذه المرأة - إذن - هى سليمة هدى شعراوى وسيزا نبراوى ومى زيادة. وهى رفيقة حكمت أبو زيد والنجى أفلاطون وتحية حليم ولطيفة الزيات وغيرهن. وهى أم محسنة توفيق وأمينة رشيد وفتحية العسال وسيزا قاسم وغيرهن. وهكذا نجد أنفسنا أمام عقد مضى، من «الأثوثة» المضيئة على صدر تاريخنا الحديث.

عندما زارها يوسف القعيد - قبل رحيلها بفترة قصيرة - فى المستشفى الملحق بدار المسنين، حيث كانت تعاني من ضمور فى عضلات الساق - لم تتعرف عليه بسبب الغيبوبة الطويلة التى دخلتها، على الرغم من أنه ذكرها بروايته «أخبار عزة المنيسى» التى كتبت لها المقدمة عام ١٩٧١. ولكنه عرف من الممرضات أن أحداً لا يزورها سوى د. جابر عصفور، وأن أحداً لا يسأل عنها سوى جيهان السادات! (علامة التعجب من عندى)

سهير (بفتح السين) هى السيدة التى بعثت إلى قلى فرحة كبيرة فى أوائل السبعينات، كانت من أوائل أفراحي الشعرية العميقة. تلقيت عاماً دراسياً كاملاً من

سهير القلماوى، حينما كنا طلبة بقسم الصحافة بآداب القاهرة. وكنت قد أهديت للأستاذة نسخة من ديوانى الأول «حبىبتى مزروعة فى دماء الأرض» عام ١٩٧٤، وبعد أسابيع قليلة كانت د. سهير تتحدث فى الإذاعة، وحينما سألتها المذيع عن: ماذا تقرأ الآن؟ فوجئت بها تجيب بأنها قرأت مؤخراً ديوانا لشاعر شاب هو عمله الأول، وأثنت على الديوان وصاحبه ثناء أخجلنى وأبهج روحى وأسعد أهل قريتى التى كان الكثيرون منها يستمعون للبرنامج.

(لماذا، إذن كانت عضوة بالحزب الوطنى؟)

أما الدكتور جابر عصفور، أحد تلاميذها الكبار (مع عبدالمحسن طه بدر، وعبد المنعم تليمة، وأحمد مرسى، وأنجيل بطرس سمعان) فكان واحداً من القلائل الذين يزورونها فى وحدتها الأخيرة، وهو الذى خصص ثلاثة أعداد من مجلة «فصول» - التى يرأس تحريرها - حول «ألف ليلة و ليلة» فى عمل كبير غير مسبوق . وقد أهدى العمل كله إلى سهير القلماوى ، باعتبارها المرأة التى أعادت الاعتبار إلى «ألف ليلة وليلة». وحينها كتب د. عصفور، مشيراً إلى مقدمة طه حسين لدراسة القلماوى عن هذه الحكاية الكبيرة:

«كانت كلمات طه حسين بداية عهد جديد من المعرفة، مرحلة جديدة من الوعى بألف ليلة وليلة، التى ارتبطت بقيمة الخيال وأحلام الطفولة: تهبط إلى أرض العلم تستقر فى ساحة العلماء، لتصبح موضوعاً للدرس، تجذب إليها مئات الدراسين من بلاد الدنيا، وتكتب عنها مئات الدراسات بلغة العلوم الحديثة، ويسافر من أجل إتقان درسها إلى جامعات العالم الجديد لإحكام المنهج، وتغدو مجالاً من مجالات دنيا غريبة تشغل العلماء والباحثين اسمه: الأدب الشعبى».

كانت السيدة الجميلة من مجايلى زكى نجيب محمود، ولعلها اقتدت به حينما ميزت فى اسمها بين السين المضمومة والسين المفتوحة، بعد أن قرأت مقاله الشهير «عين، فتحة، عا» الذى يقرر فيه أن النطق الصحيح لكلمة «العلمانية» التى تلووها الألسن هو «العالمانية» - بفتح العين لا بكسرها - لأنها منسوبة إلى العالم (الدنيا) وليس إلى العلم. لكن المؤكد أن السيدة الجميلة فرت من عينيها الدموع مرتين:

مرة حينما نادى بعض أعضاء مجلس الشعب الموقر بحرق «ألف ليلة وليلة» عام ١٩٧٨ . وهى النص الذى أقنت فيه نصف عمرها ، وكان ذلك بعد فوزها بجائزة الدولة التقديرية بسنة واحدة.

ومرة حينما عانت الوحدة والوحشة فى أيامها الأخيرة، وانفض الجميع عنها، فلا زائر ولا أنيس، وهى تحصى ليالى السنوات الثلاث الأخيرة لتجد عددها يساوى - تقريبا - «ألف ليلة وليلة».

(١٩٩٧)

محمد فريد أبو حديد:
المرضى يعطفون على مثله

احتفلت الحياة الثقافية، مؤخراً، بمرور ثلاثين عاماً على رحيل محمد فريد أبى حديد (١٨٩٣-١٩٦٧): الكاتب والمترجم والمفكر والمحقق والروائي والمسرحى والتربوى والمؤرخ.

والحق أن محمد فريد أبى حديد واحد ممن يستحقون الاحتفاء الرفيع، لأنه - بالرغم من جهوده الثقافية العديدة - واحد من كبار المغبونين فى ثقافتنا العربية المعاصرة.

ترجع أهمية محمد فريد أبى حديد - فضلاً عن قيمته الفكرية المعروفة - إلى أنه كان واحداً من أوائل المبشرين بالشعر الحر، قبل بدء حركته الفعلية فى أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات، مع رواده المعروفين: السياب ونازك والبيانى. إذ ترجم أبو حديد عدداً من الأعمال الأدبية الكبيرة بطريقة الشعر المرسل، كما كانت له نظرات تجديدية باكرة فى الشعر والأدب.

من أهم إبداعاته على طريقة الشعر المرسل روايته المسرحية المسماة «خسرو وشيرين».

ومن طرائف هذا العمل أن أبى حديد كتب له مقدمة خفيفة الظل، تنم عن تخوفه من أن يستقبل القراء هذا العمل الجريئ استقبالاً سيئاً، لأنهم سيجدون فيه مالم تألفه أذواقهم الثابتة.

يقول أبو حديد فى «كلمة إلى القارئ»:

«أرجوك العفو أيها القارئ عما يمكن أن تتحمله فى قراءة هذا... (وماذا أسمى هذا؟ أظن خير تسمية أن أسميه: المطبوع)، وإنك إن قرأت منه كلمة واحدة أو سطرًا واحدًا ثم رميته كارهًا كنت عندي معذورًا، فهذا ماتوقعت. ولا عجب فى الأمر إذا كان متوقعًا. ولست عندي معذورًا فحسب بل إنك جدير بشكرى إذ أنك قرأت منه شيئًا فى

حين أن كثيراً من الناس إذا وقع لهم مثل هذا المطبوع لا يقرأون منه حرفاً بل يقلّبون صفحاته تقلّباً سريعاً، ثم يرمون به إلى أقرب موضع، ولكنهم مع ذلك لا يترددون فى أن يبدوا رأياً فى عيوبه أو فى محاسنه إن تكرموا.

وأما إذا أنت صبرت أبها القارئ فقرأت سطرين أو ثلاثة من هذا المطبوع ثم قذفت به حيث أردت، لم تكن فى ذلك بالمعنور بل كنت متفضلاً مضحياً من أجل مجاملتى، مع أنك لا تعرف من أنا، وفى هذا أدب عظيم وكرم مطبوع»

وواضح أن هذه المقدمة لا تخلو من بعض الخبث البرئ. فليس غرضها - فحسب - هو التحيط المسبق بيديه الكاتب حتى إذا هاج عليه القراء والنقاد قال لهم ولنفسه «ألم أقل لكم؟ لقد توقعت العاصفة». والحق أن الغرض الخفى وراء كل هذه التحذيرات المسبقة والتنبيهات السالفة إلى ما فى المطبوع من شذوذ وغرابة ونبو عن الذوق العادى، هو تحريض القارئ على القراءة وإغراؤه بدخول «مغامرة مختلفة».

فى سياق الاحتفال بذكرى فريد أبى حديد أصدر المجلس الأعلى للثقافة كتاباً تذكاريًا عن الرجل بعنوان «مقالات مختارة»، يضم نخبة كبيرة من المقالات التى كتبها أبو حديد فيما بين ١٩٣٤ حتى ١٩٦٥، فى مجلات «الثقافة» و «الرسالة» و «الكتاب»، لم تجمع بين دفتى كتاب من كتبه.

ولقد روعى فى اختيار المقالات - كما يقول نبيل فرج معدّ الكتاب - أن تقدم للقراء صورة واضحة لمنازع وغايات كاتب يستحق أن يفسح له مكان بين الخالدين، آمن بأن الكتب روح حية، وأن الكُتّاب هم رواد الحياة، شارك بقلمه الهادئ وحياته العملية فى صنع النهضة العربية الحديثة، التى استطاعت أن تخرج بالوطن العربى من عهود الجذب والسيطرة والحكم العثماني المنحرف، الذى اعتمد على الظفر والناب، إلى العدل والحرية التى بزغت فى مدنية القرن العشرين.

وعلى ذلك فإن الإطار الثقافى لمقالات محمد فريد أبى حديد - كما يرى د. محمود فهمى حجازى رئيس دار الكتب المصرية فى تقديمه للكتاب، الذى شاركت الدار فى

إصداره - يمثل حدود القيم المنشودة فى تلك السنوات (الأربعينات والخمسينات وبعض الستينات) عند المثقفين العرب.

وهذه الحدود تستوعب أعلام الأدب والفكر العربيين، وتحتفى بتراث اليونان، وتحترم تراث الشرق القديم، والمأثور الشعبى، وتتابع اتجاهات الأدب الأوربى الحديث، وتتشارك بشكل جاد فى تشكيل ملامح حياتنا الثقافية العربية الحديثة إبداعاً ونقداً ورقية وتوجيهاً وتعديلاً وتأصيلاً وتخطيطاً.

وعلى ذلك، فإن أبا حديد متمثل للأدب والفكر يستخرج منهما التجربة الإنسانية، يقلِّد الغزالي وابن عربى وشكسبير وهربرت ريد، يتذوق شعر البحتري وأبى نواس فى العربية، وكذلك وليام بليك ووردزورث فى الانجليزية، ويفصل فى المقارنة بين تمثال اللبى لأنجلو فى الفن التشكيلى الأوربى ووصف إيوان كسرى للبحتري فى الشعر العربى.

«اللغة والشعر» إحدى المقالات الهامة فى الكتاب، وفيها يذكر أبو حديد أنه سمع الكثيرين يتحدثون عن إليوت حديث الإعظام والإجلال، فعاد إلى بعض مؤلفاته، فلم يقم منها شيئاً. وأنه تابع باهتمام كبير ما يكتبه أدباؤنا ونقادنا عن ذلك الشاعر الذى يعتبرونه زعيم الطريقة الحديثة فى الشعر، ولكنه لم يظفر بأحد منهم يتعرض للشعره تعرض المؤمن بطريقة الشاعر الذى يستطيع أن يفسر لى أو لغيرى ما ينطوى عليه شعره من المعانى كما يستطيع المؤمن أن يفعل دائماً، لأنه لا يمكن أن يؤمن بعبقرية شاعر إلا إذا أدرك هو أولاً مكان تلك العبقرية وفهم معانى إنتاجها وأحسن بحقيقة مشاعرها العالية.

وهنا يتساءل: هل خلقت الألفاظ لإخفاء الأفكار؟

ويستجىء أبو حديد إلى هربرت ريد، فى الحصول على إجابة لسؤاله، لكنه يرى أن «يسر الغموض فى الشعر، ملقياً العيب علينا نحن القراء».

يقول هربرت ريد فى كتابه «مجموعة مقالات فى النقد الأدبى»:

«إن الغموض فى جوهره لا يرجع إلى الشاعر بل يرجع إلينا نحن. فنحن منطقيون والضحون على حساب كوننا سطحيين غير دقيقين. والشاعر يلتزم أكثر منا بمراعاة

الدقة المطلقة فى لغته للتعبير عن أفكاره. وتقضى هذه الدقة المطلقة عليه أن يتجاوز حدود التعبير العادى، وعلى ذلك فهو يخترع أحياناً ألفاظاً، ويستعمل فى أكثر من تلك الأحيان عبارات ومجازات تكسب الألفاظ حياة جديدة».

يعلق أبو حديد على مقولة ريد بالتأكيد على أنه لا يدعى أن العيب لا يكون فى نفسه. لكنه يشير إلى أننا نريد أن تكون الإضافات الجديدة إلى لغتنا ليست من ذلك النوع الغامض، الذى يلقى بنا فى غمار التجريد وفى مهاوى الذهنية الجافة الصماء.

ومن ثم، فإنه - فى مقال ثان بعنوان «اللغة والشعر أيضاً» - يناقش الدكتور عز الدين اسماعيل فى دراسته «الغموض فى الشعر الحديث»، ليوضح أن الذى يعنيه هو أن يتأثر الإنسان بما يقرأ وأن يشعر بشئ يهزه من أعماقه ويجعله يعانق الوجود فى هذه الهزة فيحقق بذلك جزءاً من وجوده ويحس بحركة صيرورته النابضة.

وعليه فليس ما يخشاه الرجل هو التجديد فى نفسه، وليس ما يرفضه هو الغموض الكامن فى الاستعارات والرموز والتشبيهات، لأن ذلك كله - عنده - لا يحول بيتنا وبين التأثير بالشعر وإدراك الصور التى يصور بها الشعراء ما فى أنفسهم من المعانى والمشاعر.

إن خلاصة موقف أبى حديد توجزها جملة المركزة: «نحن لانرفض، بل نريد أن نتخير».

* * *

وعلى الرغم من أن هذه المواقف والآراء تتسم بقدر ملحوظ من المحافظة والحذر، خاصة إذا صدرت من كاتب يعتبر رائداً من رواد الحرية الشعرية الحديثة، فإننا لفهمنا هذه الآراء ضمن سياقها الأوسع عرفنا أنها رغبة صادقة فى صيانة هويتنا وثقافتنا من التبدد أو التقليد أو الادعاء، وأدركنا أن موقف الكاتب الرائد ناجم عن تأييد التجديد الأصيل المؤسس على فهم عميق لطبيعتنا ذات الخصوصية المميزة، على أرض من العلاقة الجدلية السليمة:

فلا ننقطع انقطاعاً كلياً عن تراثنا وواقعنا، متصلين اتصالاً اندماجياً بالغرب.

ولا ننتقطع انقطاعاً كلياً عن التيارات المعاصرة، متصلين اتصالاً اندماجياً بماضينا التليد.

وكلا الانقطاعين عديمى متطرف.

من أجل ذلك فإن د. محمود فهمى حجازى يشير إلى أن أبا حديد قد شغل بموقفنا من الثقافة الغربية فى إطار التجديد، وموقفه ينبع من احترام التجارب الإنسانية، فنحن نصف الأفراد الذين يتسع أفق تجربتهم بالاطلاع على التجارب الإنسانية بأنهم علماء أو حكماء أو مثقفون. وهنا تأتى أهمية تجارب الأمم الأخرى أو علم الأمم أو حكمة الأمم أو ثقافة الأمم. ومصر - فى هذا السياق - جزء من الثقافة العربية، ولهذا فقضية الثقافة القومية تستوعب مصر والأمم العربية جميعاً. وكتابات أبى حديد فيها إفادة من الثقافة الغربية، ولكن فيها نقدا لبعض جوانب الحياة فى الغرب.

صاحب «أنا الشعب» يعلن بوضوح أنه يرفض الانعزال وعقدة التعصب، لأنهما «يعطلان كل جهد فى سبيل التقدم، والتقدم الإنسانى يقوم على المشاركة فى المدنية العالمية».

«خسرو وشيرين» رواية مسرحية شعرية، لكن شعرها يلتزم الوزن فقط، ويسقط تساوى عدد التفعيلات، كما يسقط القافية كلية. ومنه هذا النموذج:

لست أدري ماذا أصاب فؤادى

أنا بين الأنام كسرى،

ولكن

قد أرانى بغير عهدى لنفسى

يعترينى عند الحفيظة غيظ

فإذا بى فى ثورة ثم أسطو

فإذا ما سطوت عدت لنفسى

نادماً جازع الفؤاد».

فإذا عرفنا أن هذا النص ظهر في أواخر العشرينات أدركنا لماذا كان كاتبه متطيراً
من رد فعل القراء تجاهه، حتى أنه يعذرهم - سلفاً - إن هم رموه عرض الحائط:

« أما إذا كنت يا أخى - ولا مؤاخذه - ممن فى ذوقهم شذوذ عن المألوف مثلى
فاستحليت من هذا القول ما يُمرُّ فى الأذواق، أو أعجبتك منه ما يقبح فى الأنظار فلك
رثائى وعطفى، فالمرضى يعطف على مثله. ومن آية رثائى لك وعطفى عليك أننى
أنصحك نصيحة أرجو أن تقبلها إذ أنها صادرة من قلب خلص لك حذب عليك. فقد
تعرضت قبلك من جراء شذوذى عما ألفه الناس لكثير من الألم والفشل، وأحذرك من
إظهار رأيك أمام أحد من الناس ولو كان من أعز أصدقائك. فالصداقة قد لا تقوى
على الثبوت مع الشذوذ فى الرأى والذوق».

(١٩٩٧)

هڪڙا نڪلم غلامن شڪري



«إلى خالد محي الدين: رمز التواصل من عرابي إلى عبد الناصر، إلى الغد العربي لمصر الاشتراكية».

بهذه الكلمات أهدى د. غالى شكرى كتابه «النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث» الصادر عن دار الطليعة ببيروت والذي كان أطروحته للدكتوراه من باريس قبل ذلك بعامين بعنوان أصلى هو «النهضة والسقوط فى الفكر العربى الحديث: دراسة نقدية مقارنة بين عصرى محمد على وجمال عبدالناصر».

ولعل غالى شكرى، بهذا الإهداء الجميل ، أراد أن يؤكد الطابع اليسارى لتوجهه الفكرى من ناحية. وأن يزجى التحية لعودة خالد محي الدين إلى الحياة السياسية بإنشائه حزب التجمع الوطنى التقدمى فى تلك الفترة، من ناحية ثانية. وأن يربط بين النهضة (وربما السقوط كذلك) وبين فكر اليسار العربى!

مهما يكن من أمر، فإن الإهداء نفسه بما يحمله من دلالات ينطوى على إشارة إلى مضمون الأطروحة كلها: فالربط بين أحمد عرابى وعبد الناصر ومحيى الدين يحيل إلى خط أساسى عند كثير من الكتاب والمفكرين والمنظرين العرب. ينهض هذا الخط الأساسى على الثقة بالدور الوطنى للجيش فى دول العالم الثالث، وعلى النزاع الوطنى عند ضباط البرجوازية الصغيرة. كما ينهض على التعويل الكامل على مسمى «رأسمالية الدولة» كبديل مناسب فى دول الشرق العربى، يتوسط التطرفين المرفوضين من قبل أوضاعنا الاجتماعية والاقتصادية والثقافية: تطرف رأسمالية الرأسماليين الأفراد فى النظام الرأسمالى الغربى من ناحية، وتطرف الملكية العامة لوسائل الإنتاج فى النظام الاشتراكى من ناحية ثانية.

ولعل غالى شكرى - فى تبنيه لهذا الخيط الأساسى من خيوط فكر النهضة العربية الحديثة - كان واحدا من التلامذة المخلصين لأستاذه د. أنور عبد الملك، صاحب الجهد الأكبر فى نسج هذا الخيط من خيوط فكر النهضة.

ومن المصادفات اللطيفة، أن يحصل كل من الأستاذ والتلميذ - فى وقت واحد معا - هذا العام ١٩٩٧ على جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية.

يوضح غالى شكرى أن أطروحته هى مجرد «محاولة منهجية» لتأسيس سوسيولوجيا للمعرفة العربية، تتخذ من ظاهرة النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث «مادة» لها، لأنها الظاهرة - المحور، فى توجهات الثقافة العربية المعاصرة، ولأنها «بوصلة» التقدم والتخلف فى المجتمع العربى المعاصر. وعلى ذلك، فنظرا لأن فكر النهضة والسقوط هو تشكيل بنىوى فى هيكل المجتمع، فقد كان التداخل بين الثقافة وغيرها من أبنية هذا المجتمع محتوما. كما أن استيضاح عناصر هذا الهيكل الاجتماعى لمصر الحديثة منذ محمد على إلى جمال عبد الناصر من المواد الضرورية لرؤية المصادر والأصول التى تنبع منها النهضة والمصبات التى يؤول إليها السقوط. فالحوار الاجتماعى للثقافة يشكل مسيرة التاريخ بمتابعة قوى الإنتاج وأنماطه ووسائله وقيمه، كما أن الحوار بين الشرق والغرب فى مصر، بتجلياته العسكرية والاقتصادية والسياسية والفكرية، يشكل - سلبا وإيجابا - مسيرة الحضارة. أى أن «الداخل» غير المعزول عن «الخارج» هو عنوان التحليل، كالعلاقة الجدلية بين التراث والعصر والماضى والحاضر والأصالة والتجديد.

لقى حصول د. غالى شكرى على جائزة الدولة التقديرية ارتياحاً شديداً فى الأوساط الثقافية المصرية والعربية.

ويرجع هذا الارتياح إلى شعور الجميع بأن جائزة التقدير قد جاءت فى وقتها بالضبط، ليس لأن د. غالى شكرى يرقد فى سريره منذ نحو ثلاثة أعوام بعد أن باغته هجمة المرض، وهو بذلك أحوج ما يكون إلى أن يحس بأن أهله وناسه ومجتمعه ودولته معه، يقدرون جهده وبعثون له بالسلام، ويتمنون له الشفاء ليستأنف مسيرته فى خدمة الوطن والثقافة والتقدم.

ليس من أجل ذلك - فقط - نقول إن الجائزة جاءت في وقتها، بل نقول ذلك - أساسا - لأنه الآن في الستين من عمره، وهو أكثر الأعمار ملائمة للحصول على التقدير والعرفان ، وليس بعد ذلك كما يحدث غالبا. كما أن هذه الأعوام الستين تحمل بين أيامها إنتاجا ثريا يصل إلى حوالى خمسين كتابا، بمعدل أقل من كتاب واحد كل سنة . وهى نسبة فى غزارة الإنتاج ووفرته ربما لم يتفوق عليها فى حياتنا الثقافية العربية . فيما أعلم - سوى كاتبين اثنين، هما أنيس منصور (نحو مائتى كتاب) وعبد الرحمن بدوى (نحو مائة وخمسين كتابا).

والحق أن قارئ كتب غالى شكرى لابد أن يلاحظ أن «آلية» النهضة والسقوط فى الفكر (والمجتمع العربى الحديث) هى الحركة البندولية التى تشغله فى رصده لتطورات الفكر والمجتمع على السواء.

فى هذا الضوء فإنه يرى أن العالم العربى الحديث لم يعرف العلمانية قط كجزء من مشروع حضارى أشمل، وإنما عرفها حينما كثافة عقلانية تنويرية أو كمجموعة من القوانين المنقولة عن الغرب.

ما سبب ذلك؟

يجيب غالى شكرى، فى كتابه «أقنعة الإرهاب»، بأن النشأة الاجتماعية الثقافية للشرائح المتوسطة من البرجوازية المصرية لم تعثر على الصيغة العلمانية المناسبة لتطورها، وتطور المجتمع بشكل عام.

كانت هذه البرجوازية قد نشأت فى الأصل هجينا، ولم يحدث أن كانت طبقة مستقلة، فقد اتجهت قطاعات من كبار ملاك الأرض إلى التجارة والصناعات الخفيفة والبنية البيروقراطية للدولة بمعونة الاحتكارات الأجنبية التى كان يهملها تحديث المستعمرات. وهكذا ولدت برجوازيتنا المحلية مسخا مشوها، لم تعرف القوام الاجتماعى الذى يتبلور من المصالح الجديدة المستقلة ومن الكشوف العلمية والفتوحات الفكرية والاختراعات التى تلبى احتياجات قوى الإنتاج الجديدة. ولذلك لم تصطدم الرؤية الفكرية لبرجوازيتنا بأية مؤسسات دينية أو غير دينية قائمة. وإنما لجأت إلى «التوفيق» بين نقيضين، تحتاج لأولهما عمليا وهو التكنولوجيا الغربية وتحتاج من الثانى أن يبرر الأول ويمنحه الشرعية، وهو الإسلام. تترتب على هذا النشوء الهجينى

للعلمانية نتيجة أليمة: وهى أن الإرهاب يصبح ذا أكثر من وجه، ويصدر عن أكثر من منبع.

وعليه، فليس من شك فى أن العرب جميعا لديهم رصيد ضخم من الإرهاب، سواء كانوا فى الحكم أو فى المعارضة. إن أسماء شهدى عطية الشافعى والشفيع وعبد الخالق محجوب والمهدى بن بركة وصالح بن يوسف ويوسف سليمان ليسوا أكثر من رموز لبحر الدم الذى استباحه وأهدره الحكم العربى. وإذا أضفنا حسين مروة وحسن حمدان وكمال جنبلاط وحسن خالد ورشيد كرامى وصبحى الصالح وناصر السعيد وفرج فودة، فإننا نكون قد ذكرنا بعضا من رموز الدم الذى سفكته المعارضة.

ويؤكد د. شكرى أن هذا الرصيد من الفاشية والعنصرية والطائفية لا يعيش خارج الذاكرة الفاعلة والمفعول بها، إنه التجسيد الحى لأقنعة الإرهاب المضادة لإعمال العقل.

هذه الأقنعة هى مجموعة مترابطة من البنى الاقتصادية، الاجتماعية السياسية والبنى الذهنية، وآليات الفكر ومعايير السلوك. إن الدولة المستعمرة (بفتح الميم) التى استقلت شكلياً، قد حملت فى تكوينها القاعدى، كما فى نخبتها، كافة عناصر الإرهاب الاستعمارى وقد أضيفت إليه تراكمات الحكم الأقلوى (الزعيم، شيخ القبيلة، رئيس الطائفة) والبنية الهرمية الطاغية على أية نتوءات مؤسسية أو فردية. قيادة واحدة على صعيد الشخص وصنع القرار، ودمج للسلطات فى السلطة الأقوى: الجيش والشرطة والمخابرات، أى البنية العسكرية والسلطة الدينية ينتظمهما المجتمع الاستهلاكى المتخلف فى علاقات الإنتاج.

أما أخطر نتائج هذه النشأة الهجينية للفكر العلمانى العربى الحديث، فهو بروز عشوائية النظام الاجتماعى والسياسى والثقافى. ويرى غالى شكرى أن هذه العشوائية لها ثقافتها الملونة بمختلف الأزياء: بدءاً من النفط وانتهاء بالاستراتيجيات الأجنبية. وهل هناك أكثر عشوائية من أنماط السلوك وأساليب الحياة التى فرضت على المصريين خليطاً عشوائياً من منظومات القيم العثمانية والبدوية والأوربية؟

وقد لعب النفط والاستراتيجيات الأجنبية بأنواعها الإقليمية والدولية دوراً نشيطاً فى إعادة تشكيل المجتمع المصرى وإعادة ترتيب أوراقه الثقافية حتى يتسق الدور مع

إعادة رسم خريطة المنطقة فى سياق الصورة الجديدة المراد تثبيتها لخرائط العالم الموشك على الولادة بعد الانهيار السوفيتى وحرب الخليج والتفتت اليوغوسلافى والصومالى واليمنى.

هى، إذن - كما يقول شكرى فى كتابه: ثقافة النظام العشوائى - حالة سيولة دموية عرقية وطائفية وجغرافية وأيديولوجية لم يسبق لها مثيل، كان لنا منها نصيب لأسباب تخصنا وأخرى تخص غيرنا. وهى متغيرات تجرف الثوابت أحيانا بدءاً من الأرض والإنسان وانتهاءً بالأفكار والقيم.

هكذا بدت الثوابت الوطنية وكأنها فى مهب الرياح والعواصف التى تنذر بالخطر، وغدت الهوية الوطنية ذاتها موضعاً للأخذ والرد والضغط على أوتار بالغة الحساسية. كان الظن أن بعض الأفكار والقيم، وبالرغم من الانتكاسات كلها، قد غدت من البديهيات، كإقامة الدولة المدنية والمجتمع المدنى وحقوق المواطنة وحقوق الإنسان وبقية الحريات الديمقراطية، ولكنها فى السنوات الأخيرة لم تعد من المسلّمات التى ينعقد حولها الإجماع أو يكتب بها العقد الاجتماعى.

عندما كنت ببيروت فى أعوام ٨٠، ٨١، ١٩٨٢ كان غالى شكرى قد غادرها إلى باريس. وحينما كان صديقى الشاعر زين العابدين فؤاد مسافراً إلى باريس حملته رسالة شفوية إلى غالى شكرى تنقل له إعجابى بجهده المكثف ونشاطه الدءوب، وأنى واحد من متلقى كتبه بالقراءة والتفهم.

والحقيقة أننى كنت مازلت فى ذلك الوقت أشعر بالامتنان لكتابه الهام «شعرنا الحديث إلى أين» الذى قدم لحركة الشعر الحديث خدمات باهرة، إذ فتح لها أمام القارئ الأبواب العديدة والمداخل المتنوعة، وناقش بجرأة - غير معتادة آنذاك - بعض قضايا الحداثة الملتبسة: كالغموض والعلاقة بين الشعر وبين الجماهير والثورة والواقع الاجتماعى.

أنت جميل يا غالى شكرى.
وأنت خبرت آليات السقوط والنهضة فى الفكر العربى. وقد أسقطتك - مؤقتا -
هجمة المرض، والآن حان وقت النهوض، فانهض.

(١٩٩٧)

دانش علی وجوه



(١) الديب: تأبط شرا الحداثة

فى قرية شهيد التمسك بالأرض صلاح حسين، وبالقرب من قرية قتيل التفريط
فى الأرض أنور السادات، ولد عبد الحميد الديب فى كمشيش، إحدى قرى المنوفية،
عام ١٨٩٨.

وعندما فاجأه انفجار الشرايين فى حى الزهار بالقاهرة فى ٣٠ أبريل ١٩٤٣،
كان قد عاش خمسة وأربعين عاما من التشرد والشقاء.

لماذا نتذكر عبد الحميد الديب؟

نتذكره لأسباب عديدة:

منها أن عبد الحميد الديب شاعر من كبار الشعراء المغمورين، الذين طوتهم ريح
التهميش والحجب، التى يطلقها التاريخ الرسمى والمؤرخون الرسمىون فى أدبنا القديم
والحديث على السواء.

فلا تكاد الأجيال الشابة تعرف عنه شيئا. والقليل المطلع من هذه الأجيال لا يعرف
عنه سوى أنه كان شاعرا بائسا، ولا يحفظ له فى ذاكرته سوى بيت أو بيتين مما شاع
عنه فى مجال التظرف وسلطة الروح واللسان.

ومن هنا أن عبد الحميد الديب نموذج صارخ فى تاريخنا الأدبى لنوع من النفوس
البشرية المرهفة، التى بلغت رهافتها حدا فقدت معه القدرة على التكيف مع المجتمع
والناس ومواضعات الحياة. وهذه النفوس البشرية هى أحوج ما تكون إلى تعاطفنا
وتفهمنا وإعادة الاعتبار لها، وخاصة إذا كان أصحابها فنانيين مطبوعين موهوبين.

ربما عانت مثل هذه النفوس من تضخم فى الشعور بالذات. وربما كانت مشاركة - بكسر الراء - فى مسئولية الفصام بينها وبين المجتمع، بنبوها الدائم عن التواءم والاندرج والتفاعل الصحى مع الواقع (هدما وبناء)، وربما كانت هذه النفوس تغطى بانخلاعها الدائم عن الحياة عجزا أصيلا فى بناء الشخصية عن المساهمة المعتادة فى تسيير الحياة وتطويرها، بالعمل والانتاج وحسن النية.

ربما كان كل ذلك صحيحا. لكن الصحيح، كذلك، أن هذه النفوس القلقة المتبرمة، تجسد نزوعا وجوديا وإنسانيا ومعرفيا حقيقيا دفينا إلى الحرية والعدل والكرامة، كما تجسد طاقة مكتومة على الإبداع المنفلت، لم تجد مساراتها الطبيعية والصحية، التى تفجرها وتوجهها الوجهة السوية الفعالة.

وذلك درس من الدروس الهامة التى تعطيها لنا مسيرة الديب ومأساته.

ومنها، أن شعر عبد الحميد الديب ومواقفه، على ما فيهما من هجاء مقذع، للناس والحياة والمجتمع والزمن، لم يخلوا من بعد اجتماعى ووطنى لاشك فيه.

فقد كانت شتيمة الخارجة للأغنياء والشبعانيين وهجاؤه المر للفقر والزمن والحظوظ، وكان اعتداؤه الشعرى على كل من يبخسه حقه الذى يستحق، كان كل ذلك تعبيرا. فى زاوية من زواياه - عن رفضه لخلل اجتماعى فاضح، وعن إدانته للظلم فى الأرزاق والأعمال، وعن نشدان مبهم أو مبين للعدالة الاجتماعية والمساواة فى الحقوق والواجبات، وللحرية الفردية والمجتمعية والوطنية، وغير ذلك من قيم مهدورة كان المجتمع الليبرالى المصرى يتشدد بها فى العشرينات والثلاثينات والأربعينات.

وبهذا المعنى، فإن هذه الأشواق الحبيسة المجهضة، كانت تعبر بلا ريب عن نزع اشتراكى ضمنى عند الديب، وإن لم يكن مبلورا بسلامة ونقاء.

ربما أعوزه الوعي السياسى الاجتماعى الناضج، الذى يمكنه من فهم هذا الخلل الاجتماعى، ومن تفسيره، ومن ثم المساهمة فى تعديله أو رأبه أو تغييره. هذا الوعي الذى يعصمه من معاداة المجتمع معاداة فردية انتحارية أو عدمية، ويعصمه من الاعتقاد بأنه - وحده - مستهدف بالشر والخسة والأذى والغبن، من المجتمع بأسره: جماعة وأفرادا.

وربما أعوزه - كذلك - أن تكتشفه حركة من الحركات الثورية أو جماعة من الجماعات الاشتراكية، التي كانت تحفل بها الساحة السياسية المصرية فى تلك العقود الثلاثة، فتلتقطه فى أحضانها وتقدمه بالوعى والمجرى اللذين ينظمان قمره وهياجه وشعره، فى سبيل أكثر إيجابية واتساقا وفائدة، فتحميه بذلك من هلاك الاحتجاج الفردى الطائش، وتقدم للمجتمع - فى نفس الوقت - نفعا عظيما بتوجيهها لطاقة كبيرة على التمرد وعلى الشعر.

وهنا القسم الثالث من المسئولية عن المسير والمصير المؤلمين لعبد الحميد الديب. فإذا كان المجتمع صاحب مسئولية أولى فى عزل الديب عن جدارته الحققة، وإذا كان عبد الحميد الديب نفسه صاحب مسئولية ثانية فى مناصبة المجتمع شذوذا بشذوذ، فإن المسئولية الثالثة الأكيدة هى مسئولية التنظيمات السياسية الاشتراكية، آنذاك، التي أخفقت فى إعانة الديب بسلاح الوعى وبسياق الجماعة وبطريق التوجه للمستقبل. وذلك درس آخر من دروس سيرة وشعر عبد الحميد الديب.

ومنها أن عبد الحميد الديب يعيد إلى ذاكرتنا كوكبة الشعراء الصعاليك، فى العصر الجاهلى وفى صدر الإسلام، هؤلاء الشعراء الذين انخلعوا عن المجتمع وانخلع عنهم المجتمع، فراحوا يتربصون به وراح يتربص بهم: يقطعون الطرق ويسلبون وينهبون، ثم يوزعون الأسلاب فيما بينهم توزيعا «عادلا» فى نوع من «الاشتراكية الشوها»، يناصبون الناس (وخاصة الموسرين) العدا، فيرد عليهم المجتمع بعزلهم وإدانتهم وتهميشهم.

ثمّة فوارق عديدة - بالطبع - بين الديب وبين أى من الشنفري أو عروة بن الورد أو تأبط شرا أو مالك بن الرب أو السليك بن السلكة. فليس الديب سلابا نهابا أو قاطع طريق، وليست له جماعة من الصعالية فيما يشبه «التنظيم» السياسى كما كان الأمر عند الصعاليك القدماء. لكنه يتفق معهم فى الاغتراب عن المجتمع، وفى عدم التكيف، وفى سوء الحظ والتدبير، وفى النقمة الحانقة على الآخرين، كأن الآخرين هم الجحيم، كما قال الوجوديون الغربيون بعد ذلك بمئات السنين.

على أن أهم ما يتفق فيه الديب مع آبائه القدماء، هو الإشارة إلى أن بواعث وجود الصعاليك فى العصر القديم، من خلل جذرى فى تقسيم الثروة والحظ، كانت موجودة

فى ثلاثينات القرن العشرين، وفى مجتمع يرفع شعارات الليبرالية والعصر والحداثة. فكأن الديب يريد أن يقول - بحياته وشعره وعدم تكيفه - أن المجتمع الجاهلى مازال ممتدا.

الدب، إذن، هو تأبط شرا الحداثة.

ومثلما أنزل الصعاليك القدماء اللغة الشعرية من عليائها إلى أرض الحياة الحوشية، فعل عبد الحميد الديب. فشد لغة البارودى وشوقى ومطران إلى التعبير عن لحافه وحانتة وحارته وغير ذلك من «وضيع» اللفظ وفج المعانى غير المقنعة.

كما هشم الديب - فى شعره - قيم السادة وأخلاقهم، كاشفا زيفها وخستها، وشدها إلى القيم الدارجة فى الشارع بين الناس، وإن أسرف فى هذه وتلك على نفسه وعلى الشعر وعلى القيم «الشعبية» ذاتها.

وهكذا ذكرنا الديب، أيضا، ببودلير، صاحب «أزهار الشر»، وصاحب أكبر زراية «بالأخلاق البرجوازية الفرنسية» فى تاريخ الأدب الفرنسى الحديث.

ومنها، أخيرا، أن شعر الديب - كنصوص فنية - غير عاطل من اللمحات الجمالية المقتدرة والتمكن اللغوى واللمسات التقنية العالية.

ولقد تكاتف عاملان هamaan على عدم الالتفات إلى ما فى شعر الديب من قدرة فنية عالية، الأول، أن المقادير قد شاءت له أن يعيش فى عصر شوقى وحافظ ومطران وغيرهم من عمالقة الشعر العمودى الذين تسيدوا الحياة الشعرية والاجتماعية، طامسين بذلك النجوم المجاورة.

والثانى أن طبيعة شعر الديب العابثة وموضوعاته المقذعة كانت تصرف النظر عما فيه من «فن»، إلى ما فيه من هجاء وطرافة وسلاطة.

(٢) صاحب «أغاني الكوخ»

يحفل تاريخ الشعر العربى - القديم والحديث - بالعديد من الشعراء الممتازين، الذين لم يأخذوا حقهم النقدى والاعلامى من الرواج والذيع. من هؤلاء الشعراء المغبونين - فى تاريخنا الحديث - الشاعر المصرى محمود حسن إسماعيل، الذى قدم للمكتبة العربية ما يزيد عن ثلاثة عشر ديوانا شعريا، شكلوا خطأ هاما من خطوط الانتقال الشعرية الكبيرة، من العمود التقليدى إلى حركة الشعر الحر.

ولد محمود حسن اسماعيل عام ١٩١٠ بقرية «النخيلة» إحدى قرى محافظة أسيوط بصعيد مصر، ورحل عام ١٩٧٧، أى منذ عشرين عاما. أصدر الدواوين الشعرية التالية: أغاني الكوخ، هكذا أغنى، أين المفر، نار وأصفاد، قاب قوسين، لابد، التائهون، هدير البرزخ، صلاة ورفض، نهر الحقيقة، صوت من الله، موسيقى من السر، رياح المغيب.

اختلف النقاد حول تقييم محمود حسن اسماعيل، أثناء حياته، لكن الأجيال الجديدة من الشعراء، وخاصة شعراء الحداثة، راحوا يعرفون له قدره، ويعيدون استلهام شعره، واعتبروه أبا من آبائهم القريبين.

فى كتابه «محمود حسن إسماعيل، مدخل إلى عالمه الشعرى» يرى د. عبد العزيز الدسوقي أن محمود حسن إسماعيل رائد من رواد مدرسة الشعر الوجدانى فى شعرنا

العربى الحديث. وهو من هذا الجيل الذى جاء بعد جيل شوقى وحافظ ومطران، أى «جيل أبوللو». ويقر الناقد بأنه الشاعر العربى المعاصر الوحيد الذى ظل ينبج ويغرد فى حيوية وعذوبة وشباب طوال أربعين عاما دون أن يتوقف، ذلك أنه يمتلك موهبة كبيرة و طاقة شعرية عاتية نقف حيا لها خاشعين، كما نقف حيا لمظاهر الطبيعة الجلية.

وأشار الدسوقى إلى جدة صوره الشعرية وغرابة تشبيهاته واستعاراته وحيوية مجازاته، وطرافة استخدامه لمفردات اللغة. وبهذا تمكن من التأثير فى معظم الشعراء الذين عاشوا معه، وأوقع فى أسرهم معظم الشعراء الذين كانوا يغردون على أفنان الأربعينات والخمسينات، وامتد تأثيره إلى شعراء الستينات والسبعينات.

كان «أغاني الكوخ» - الصادر فى يناير ١٩٣٥ - حدثا فريدا فى عالم الشعر الحديث - كما يقول د. الدسوقى - صور فيه بأسلوب فنى نافذ حياة الريف وشقاء الفلاح، وتعاطف مع أحزانه وبؤسه. وأعاد الحياة إلى الطبيعة فى الريف، فنقلنا إلى القرية المصرية نجول خلالها ونشم أريج الحقول ونلمس أغصان الشجر ونرى زهرة القطن وزمارة الراعى وسنابل القمح ونسمع ثورة الضفادع وتشجينا أحزان الغروب.

إن صوره صور متنوعة، فهى مرة صورة حسية ناضجة، وهى أحيانا صورة خيالية ينسج مفرداتها من عالم الخيال، وهى فى بعض المرات صورة فكرية. وفى مرات عديدة كان يمزج فى الصورة الواحدة بين ما هو حسى وما هو خيالى، ليبصر فى «صك الدلالات اللغوية الجديدة»، كما أنه مغرم باستخدام المناهج الجديدة فى عملية الإبداع الفنى، فهو يستخدم تارة المنهج «السريالى» وتارة أخرى يستخدم المنهج «الرمزى».

هذا المنهج السريالى هو ما أشار إليه د. كمال نشأت فى كتابه «فى نقد الشعر»، فهو عنده شاعر أصيل له لون مستقل له من دون الشعراء، ميزه وأفرده، وهو هذه الصورة السريالية التى كانت تبدو فى شعره فى وقت كان أغلب الشعراء لا يعرفون عن السريالية شيئا.

ولم يكن ظهور هذه الصور نتيجة اطلاع على شعر سريالى، ولكنها الفطرة الجانحة إلى التعبير السريالى، لأنها تمتح من مخزون اللاوعى، وقد كان شاعرنا صادقا إلى أبعد الحدود، فى مجال التعبير عن فطرته الأصيلة.

وقد لفتت هذه الظاهرة ناقلين لهما وزنهما فى الحركة النقدية الحديثة: أولهما د. محمد مندور، الذى أبدى عجبه لهذه الطاقة «الوحشية» التى يتمتع بها شاعرنا فى ابتداء هذه الصور. والثانى هو د. محمد النويهى الذى قال إن شعره مصنوع، وإن هذه الصور المتناقضة بنت افتعال.

* * *

والحق أن د. محمد مندور قد اتخذ من بعض شعر محمود حسن إسماعيل نموذجا للشعر الخطابى الردى.

وذكر - فى كتابه: فى الميزان الجديد - أن حسن إسماعيل يذكره دائما بالمتنبى، وفى شعره رنين قوى تجده فى بسطة أوزانه وضخامة ألفاظه، بل فى بعض صورته المجتلية، على نفس النحو الذى كان المتنبى يصطنعه أحيانا متتلما لأبى تمام. لكن مندور يبادر فيقول إن «شعر المتنبى غير شعر محمود حسن إسماعيل، فى معدنه النفسى وفى رؤيته الشعرية»، بينما «عاطفة محمود حسن إسماعيل مفضوحة ومبتذلة و «مطرطشة». ورؤيته الشعرية مضطربة». ورأى مندور أن الشاعر يلتمس الصور الشعرية من ذاكرته لا مما يراه ببصره أو يدركه بحسه. ونحن عندما لا نجد لدى الشاعر العاطفة المتماسكة والرؤية الشعرية لا نستطيع أن نحكم بتفوق الشاعر. وضاهى بينه وبين شعراء المهجر قائلا: كيف نقارن هذا الضجيج بهمسهم الفنى؟».

على أن محمد مندور رأى - مع ذلك - أن محمود حسن إسماعيل يمكن أن يكون شاعرا كبيرا، لأنه يمتلك هبتين لا شك فيهما، هما:

أ- روح الشعر: روح غفل، ولكنها قوة من قوى الطبيعة. قوة تحتاج إلى التشقيف الصحيح.

ب ـ قدرته على الانفعال، وفي هذا ما يلهب الحس فيدرك المرء بقلبه ما لا تدركه العقول.

ويقرر الناقد نبيل فرج (في كتابه: المقاعد الشاغرة) إن الديوان الأول لمحمود حسن إسماعيل له أهمية بالغة في تاريخ الحركة الشعرية الحديثة في مصر، لأنه يرف بالروية التي التزمها بعد ذلك محمود حسن إسماعيل في دواوينه التالية التي اتسعت آفاقها الوجدانية، وتخطت مرحلة رفض الألم المتخلف في القرية، ورفض الفروق الشاسعة بين الطبقات، والتعبير عن الكفاح الدامي للفقراء، إلى خوض غمرات القضايا الوطنية والقومية ومعانقة الوجدان الجماعي في مرحلة الانطلاق الثوري الذي تحقق لمصر بعد سنة ١٩٥٢، وتقديس الحرية بالتغنى المتصل بالنور والضياء. ولو أنه بهذه الافاق الجديدة لم يبعد عن همومه الأولى في القرية، التي تعاطفت مع الطبقات المقهورة، المصفدة في عذاباتها، ونددت بالرق والقيد والأغلال. فهو لم يعد الإطار العام للقضية، ولم يتخل عن الرسالة نفسها التي كرس لها شعره وعن الصيغة الفنية نفسها التي تعد من خصائص المدرسة الرمزية، حيث تتداخل الأشياء المتنافرة، وتذوب في إهاب إنساني واحد، يعكس إحساس الشاعر العرم بالحياة، فيصبح مثلاً للضياء صوتاً وللنور اصداً وللعطر خطى ونداء وللأدغال دمعا.

ويومئ محمود حسن إسماعيل الى هذا التطور الضخم في موقفه الشعري قائلاً «أحس بخزي قيثار، في يدى إذا رأيت وطنى أو عالمى يأسى لشيء، وأنا أهرز القيثار لأتفه الأشياء».

على أن نبيل فرج يأخذ على الشاعر ما أخذه عليه الكثيرون حيث «ظلت لغته الشعرية مثقلة بالجماليات، بالاضافة إلى تهويماتها الضبابية وصورها المركبة، والايحاء والرمز بدرجة تكاد تطمس رؤيته الكامنة، أو تسربلها على الأقل بغلالة كثيفة من الغموض، يستحيل معها أن تحدد مدلولها المنطقى».

وكأن محمود حسن إسماعيل كان يرد بنفسه على هذا الانتقاد حينما قال في نقد له لديوان صالح جودت (مجلة «أبوللو» مايو ١٩٣٤): «رأيت أن الشاعر يجب أن

يخلق فى مستوى عبقريته فلا يتدانى للجمهور، بل الجمهور الذى عليه أن يتسامى إليه، لأن البيئة التى يعيش فيها غير مثقفة، لا تلتهم من الشعور إلا الغث المائع، فيجب أن نروضها على الأساليب الممتازة مهما أدى ذلك إلى سخطها، وأن كثيرا من شعراء الغرب والشرق ممن أدوا رسالتهم فى الشعر بين نار السخط والتحامل لعدم اطرادها مع ذوق الجماهير وأسلوب تفكيرها، حتى إذا فارقوا الحياة رأينا شعرهم موائد مفعمة بالمعجزات الفنية يصطرع حولها النقاد وشدة الادب والمفكرون. والشاعر كالمصور إن لم يطبع أخيلته الفذة على صحيفته وينقشها بريشته حتى تبدو آية فنية تخلب العقول، فلا قيمة كبيرة لشعره».

وقد فرق محمود حسن إسماعيل بنفسه بين شعره وبين شعر الآخرين، بقوله:

«لشاعرين بلاغة فضفاضة

حُشدت بلفظ فى الحقول مجلجل

وأنا الذى شعري نفاثة مهجة

سكبت جداولها بهمس الجدول».

وليس من ريب، فى أن شعر محمود حسن إسماعيل قد شكل «الجسر» الواصل بين الحركة الرومانسية التقليدية السابقة من ناحية، وبين حركة الشعر «الحر» التى نشأت فى أوائل الخمسينات من ناحية ثانية.

وبالنسبة لى، ولجلى من شعراء الحداثة فى مصر، فإن محمود حسن إسماعيل يمثل لى - ولنا - أبا أساسيا من آباء تجريتنا الشعرية: بما حفلت به قصائده من اجتراءات لغوية وتجديدات صورية مفاجئة، وبنزعتة الجائرة إلى تصوير الريف المصرى والطبيعة المصرية بطريقة تختلف عن منهج الرومانسيين السابقين فى «تقمص» الطبيعة وإسقاط الوجدان البشرى للشاعر على عناصرها الجامدة.

ولعله من المثير للانتباه أن نجد في ديوانه الأول «أغانى الكوخ» قصيدة بعنوان «ثورة الضفادع» لا أظن أن شاعرا غيره كان يمكن ان يجترئ على خوض موضوع كموضوعها. فمثل هذه الموضوعات لم تصبح من مواد الشعر إلا فيما بعد: مع الحداثة وما بعد الحداثة. وهو ما يشى بروح متقدمة متقدمة لدى الشاعر:

«هاجها فى الليل صمتُ غمرتُ

كلُ نفس فيه آلامُ الشجون

وضفافُ غارقاتُ فى الكرى

حالمات بأسى الريف الحزين

نام فيها الموجُ، حتى خلتها

خاصمتُ كل نسيم فى الدجون

وطريقُ أخرسُ، ما همست

فى ثراه خطوات العابرين»

والحقيقة أن محمود حسن إسماعيل لم يحظ بالشهرة التى تناسب قامته العالية. ولا شك أن شخصيته الانطوائية، المنعزلة عن الضجيج والضوضاء، ساهمت فى ذلك الغبن الذى وقع عليه. على أن العامل الحاسم فى هذا الغبن هو طبيعة «الجسور» فى كل مرحلة أدبية. فالحاصل أن الحياة الادبية والنقدية، عادة، تولى اهتمامها لما قبل الجسر ولما بعده، حيث تكون القسمات واضحة والتيار الفنى مكتملا. أما «الجسر» بينهما فيقع عليه الظلم والاهمال.

ولولا أن محمد عبد الوهاب غنى بعض قصائد محمود حسن إسماعيل، مثل «النهر الخالد» و «دعاء الشرق» لظل الرجل مغمورا، إلا لمن ينقب عن الحلقات الجوهريّة المفقودة فى تاريخنا الأدبى الشعرى.

وما أحرانا اليوم - نحن الشعراء والنقاد والحركة الثقافية بعامة - أن نعيد الاعتبار إلى هذا الشاعر المؤثر وغيره من الشعراء المهمين الذين لم يحظوا بالتقدير والرواج المناسبين لإنجازهم الفنى الجميل.

ولعل الخطوة الأولى من خطوات إعادة الاعتبار لهذا الشاعر المؤثر المغبون، هى التوقف قليلا أمام قصيدة «مأتم الطبيعة» التى كتبها محمود حسن إسماعيل عام ١٩٣٢، فى رثاء أحمد شوقى، وهى «من الشعر الحر»، وقد نشرت فى مجلة «أبوللو» عدد فبراير ١٩٣٣، وقدمتها بعنوان «قصيدة من الشعر الحر»، وأعادت مجلة «الهلال» نشرها عدد أكتوبر ١٩٧٠، وبذيلها الشاعر بجملة «من جنازة شوقى، أكتوبر ١٩٣٢».

ولابد أن تأمل القصيدة وتاريخها سيدفعنا إلى وضع محمود حسن إسماعيل ضمن الإرهاصات القوية لبدايات الشعر الحر. فالدهش، هنا، أن القصيدة قد كتبت قبل نهاية الأربعينات (التى تسجل بدر شاكر السياب ونازك الملائكة على الريادة أيامها) بما يزيد عن خمسة عشر عاما كاملة.

لا نقصد أن نحل إسماعيل محل بدر أو نازك، ولكن نقصد ضرورة إدراجه ضمن هؤلاء الرواد، وخاصة أن قصيدته لم تكن بيضة الديك - كما كان الأمر لدى كثيرين فى تلك الفترة - بل إن قصائد الشعر الحر توالى بعد ذلك فى مجمل شعر الشاعر، متجاوزة مع القصائد العمودية التقليدية.

وها هى القصيدة، نقدمها للقراء والنقاد، لكى يرصدوا ما فيها من بذور مبكرة للشعر الحر، وما فيها من عناصر تقليدية. لعل هذا الرصد يمنحنا أفكارا جديدة.

مأتم الطبيعة

نشرتها مجلة «أبوللو» عدد فبراير ١٩٣٣ وقدمتها بعنوان «قصيدة من الشعر الحر» وأعادت نشرها مجلة الهلال عدد أكتوبر ١٩٧٠:

أطرقَ الطيرَ على هام الغصون
كذبيح، نفرت فيه الكلام
ودجا الكون، وسجاء السكون
بدثار الموت، والموت ظلام
وذكا فيه لهاب للشجون
أخرس الشادي بشجو، وغرام
أى خطب قد دهاه؟
وأسى أطبق فاه؟
أترى شام الجنان
خمدت فيها الحياة
فبكى؟!
أم رأى ملك الكنار
هامدا فوق الكُثب؟
ومزامير الهزار
مثل عيدان الخطب
فاشتكى؟
أم فرى مهجته ظفر العقاب
ومضى فى جنبه سهم سديد
فسرى فيه من الموت لعاب
وغدا يخفق كالقلب العميد
فى نزوع يتلهى بالنغم

صارخا مما دهاه..
من فناء، وعدم
إنه يبكى ممات الشاعرية..
وخرير النهر فى الوادى
كانغام النواح،
ومسيلُ الماء من جفن البطاح
أدمع الكون، وعبرات الطبيعة..
كلُّ طير ناح فيها.. ناعيا!
كلُّ غصن مال فيها.. راثيا!
كلُّ نبع سال فيها.. باكيا!
عبرت يم المنايا.
وأعاصيرُ الأسى، غالت الرُّبان منها
فَهَوَّتْ..
ثكلى على شط المنون.. لاهفة
ترسلُ الاناتِ من قلب حزين..
هاتفه:
كللوا النعش بريحان الرياض،
والورود!
ليضوع الطيب من أردانه فيها..
حياة، ومماتا!
نشدوا، والطير فى حفل الرثاء

كلّ صبح، ومساء!
لم يمت «شوقي»
وفى الشرق شعاعٌ من سناه
سائلوا الأيام، والأحلام، والدنيا،
وما ضمتُ أفانين الحياة
واسمعوا فيها صداةً
دولة قامت على عرش الحياة
من شعور، وجهاد، ودماء
شاعر في الأرض لم يلق مناه
فرقى..
.. يشدُّ لسكان السماء
من جنازة شوقي أكتوبر ١٩٣٢

(فبراير ١٩٩٧)

(٣) مطر، مطر، مطر

ملء السمع والبصر والفؤاد

محمد عفيفى مطر أب من آبائى.

أذكر حواراتنا القديمة الطويلة معه، فى بيته بكفر الشيخ (ومعنا الشاعر على قنديل - قبل رحيله - والشاعر الليبى محمد الفقيه صالح). وأذكر حواراتنا الراهنة. كنا نختلف على الكثير ونتفق على الكثير، لكننا فى كل حالة كنا نتعلم منه. ما تزال فى أعماقى جملته الحاسمة الساطعة، حينما كانت تشتعل من حولنا الحوارات بخصوص دور الشعر والتزامه بتغيير الواقع الاجتماعى: (الشعر ملزم لا ملتزم).

تمردنا عليه، وما زلنا نتمرد. لكنه كان وما زال قمر الأبناء على سلطة الأب. قلنا إنه صار يعيد إنتاج شعره ويكرره، وأساء بعضنا اللياقة فقال: صار حصانا عجوزا لا تجوز عليه إلا رصاصة الرحمة.

لكن ذلك كله كان يعنى أننا استفدنا منه أبلغ استفادة. وأننا نقاوم أسره. وهو - فى كل حال - واسع رحيم.

ومطر هو الذى وضع (قبل غيره) أيدى مجموعة منا على نبع التراث العقلانى والصوفى والمهمش، لننهل.

قلنا له مرة: كنتَ واحدا فردا، ونحن الذين جعلناك - بنا ومعك - تيارا واتجاها عريضا. لكننا لم ننس أبدا أنه ظل وحده، تقريبا، طوال عقدين، يكتب شعره المتفرد المستعصى، فى زمن كان الصياح الثورى فيه يملأ كل دار وكل شطرة شعر.

صمد صمود المندورين القابضين على جمر. وها هو شعره اليوم نهر غائر عذب.

نقدنا، وعلمنا وأحبنا. ونحن نقدناه، وتعلمنا منه، وأحببناه.

نقد تعجل بعضنا، وادعاء بعضنا.

وعرك أذننا لنعرف ونجرب أن الشك نعمة، وأن اليقين يؤس.

ونحن نقدنا نزوعه «القومى» المستغلق على ذاته. لكنه استخرج من غوصه طين السلالات وبهجة الموارث وسفاح الراهن. هذا الشاعر المغبون، الذى كان بعض قادة الحركة الطلابية فى أوائل السبعينات، لا يطيق قراءة قصيدته «وشم النهر على خرائط الجسد»، وهى واحدة من فرائده وفرائد الشعر العربى الحديث، التى يتجادل فيها الهم الإبداعى مع الهموم الاجتماعية والوطنية الحية.

ولذا، قلنا، وما نزال: هذا الشاعر الكبير لم تظلمه الحركة النقدية المصرية فحسب، ولم تظلمه ثقافة السلطة فحسب، ولم تظلمه وزارة الداخلية فحسب، بل نحن أيضا شاركنا فى هذا الظلم. نقول: لو أن الحركة الثقافية الوطنية والتقدمية كرست له ربع ما كرست لأى شاعر سياسى صارخ صغير، لكان مطر اليوم شاعرا ملء السمع والبصر والفؤاد.

ليست السلطة العربية وحدها هى التى تأكل بنيتها، بل الحركة الوطنية الديمقراطية تفعل ذلك هى الأخرى. نحن أيضا اعتقلناه طويلا: بالتجاهل، بالذوق الفاسد، بالتقليل من قيمته السامقة.

أما أن يحبس عفيفى مطر - شاعر الحرية والعدل - لرأى أو لشعر أو لموقف، فذلك ما تدينه الحياة الثقافية والشعرية المصرية. وهو استمرار للظلم الذى لقيه مطر، ويلقاه الشعراء.

يا مطر: أنت - رغم أنف السجن، والحركة النقدية، والذوق المتخلف، والقصائد الجامدة - ملء السمع والبصر والفؤاد فاحتمل غمة البرمكيين.

(٤) الموميااء المتوحشة

تجربة محمد عفيفى مطر تجربة طويلة عريضة عميقة، شقت طريقا منفردا فى حركة الشعرين المصرى والعربى الحديث. ويصعب دائما الحديث عن ديوان واحد من دواوين هذه التجربة (١٣ ديوانا حتى الآن) بدون النظر إلى مجمل أعمال الشاعر كلها. ولهذا فإننى سأقتصر - فى هذه العجالة عن ديوانه «احتفاليات الموميااء المتوحشة» الصادر عن دار سينا ١٩٩٤ - على بعض الإشارات السريعة.

هذه القصائد هى ثمار تجربة الاعتقال والتعذيب التى مر بها الشاعر، أثناء حرب الخليج (العراق - الحلف الأمريكى الغربى) حيث تم حبسه بسبب رفضه لوحشية التدمير التى قادها الأمريكيون ضد العراق - نظاما وشعبا - ورفضه للتواطؤ العربى مع هذا التدمير الوحشى. وهو الاعتقال الذى مورست فيه على الشاعر ألوان ضارية من التنكيل والتعذيب.

ولقد هيمن مناخ هذا الاعتقال على أجواء الديوان، هيمنة واضحة، أنتجت لنا ميزة كبرى وعيبا كبيرا، فى آن.

أما الميزة الكبرى فهى أنها أتاحت للشاعر أن يقدم مجموعة من القصائد التى يتجلى فيها الهم الوطنى والسياسى والاجتماعى تجليا لاشك فيه، يسقط عنه - مجددا - التهمة الجاهزة التى طالما رفعها فى وجهه بعض النقاد وبعض القراء، وهى تهمة الغموض والتعالى عن الواقع، بالاستغراق فى الجماليات الفنية.

فهنا خطاب واضح لسجين يمارس عليه قهر متنوع، حتى أنه يحدثك عن مستحدث التعذيب بالكيمياء، وعن الجلاد يتكىء على الأرائك، وعن مقام الذل الذى

عاشه على أيدي الأذلاء المهانين والمخنثين، وعن الكهرياء على المحاشم والمعاصم،
ودعاوى التنوير في ظل النعال!

أما العيب الكبير في ذلك فهو اندفاع شاعرنا الكبير إلى حشد من الصور التقريرية المباشرة، التي تصل في بعض الأحيان إلى «الهجاء» المقذع، وهو ما كان الشاعر يرفضه طوال مشواره الشعري. ولن يقلل من بروز هذا العيب أن نقول إن هذه التجربة الواقعية كانت تجربة استثنائية في حياة الشاعر كان من العسير تجاوز التعبير المباشر عنها. أو أن نقول إن هذا التعبير المباشر نفسه إنما جاء مضفرا في سياق تجربة الشاعر المتناسجة المركبة.

الأهم من كل ذلك أن مطر يسوق الهجاء المر في إطار تغلب عليه الأقنعة التراثية والاستدعاءات القديمة، حتي تكاد تغطي علي حس التجربة المعاصرة فيه. ويتخوف المرء من أن تكون الروم والخنوميون والماليك وغير ذلك من استدعاءات قديمة قد خنقت البعد الراهن في المأساة: التعذيب والقهر المصنوع بالتكنولوجيا. (من غير أن يعنى هذا التخوف إنكار المرات العديدة التي كان فيها النسيج المركب موفقا).

تلقت النظر سمتان أخريان واضحتان:

الأولى: انتشار «الشعر ومشتقاته» كرمز أساسي من رموز التجربة. فمنذ البداية ستفهم أن المأساة تقع مع شاعر، وأن المفردات المتعلقة بالشعر وأدواته وأشكاله هي جزء من معاناة الحياة كلها.

والثانية: هي ذبوع رائحة الطابع الرفي. وهي سمة ليست جديدة في شعر مطر، لكن حضورها هنا ضمن خريطة الغزو والاعتقال والتعذيب أعطاهها مذاقا جديدا، ويمكن الشاعر من إقامة تداخل متين بين السياقين. وهكذا تتجادل مفردات السياق الأول (الحرب) مما ذكرنا بعضها مع مفردات السياق الثانى من مثل: «الكوانين، الغيطان، الحرام، الحصيرة، القلة، الفخار، الكوز، قصاع الفت، عسل، ششم، الركوة، القمل، خرج الأتان»

وهو هنا يواصل ملمحه الثابت في استدعاء الطقوس والتقاليد والأدوات والخرافات الشعبية الرفيعة. ومثلما قدم لنا عفيفي في ديوان «إيقاعات فاصلة الرمل» مقطعا

بديعا عن أصوات البهائم والحيوانات الريفية، يقدم لنا فى هذا الديوان فاصلا بديعا من لعبة التحطيب القروية الشهيرة. ويصل فى ذلك إلى ذرى باهرة بدءا من الأسى لما آل إليه مجد «العصا» القديم، حيث «لم يترك الأهلون من نبل العصا فى لعبة التحطيب ميراثا لأوغاد الزمان النذل.. هل رجل وضرته تجبى من الوراق؟» وانتهاء بتجسيد صوفية اللعبة الباهرة حيث «مس الملكوت وطائف بهجة ورؤي جنون الوصل توصل نشوة بالإنسان فى وجد الجنون».

وكأن الشاعر يقدم مقارنة تبين التناقض بين أخلاق الصراع هى لعبة التحطيب، وبين الأخلاق فى الحرب الحديثة!

المسألة المقلقة الأساسية فى «احتفاليات المومياة المتوحشة» هى هذا الزخم الضاغط الثقيل من اللغة المكيئة والصيغ الجهممة الضخمة، والقدر الباهظ من الموسيقى الوزنية التقليدية. وفى ظنى أن هذا الزخم الضاغط يعاكس طبيعة التجربة نفسها، حيث طبيعتها الكسر والتهشيم والخلل: تجربة كسر الأنف وتفتيت الضلوع بالكهرباء والغزو الهمجى على الشعوب. ومع أن شاعرنا الكبير يعلن «هى الآفاق أعاليها انقلبت ويسع دم، والشاعر يركض على المطر الأسود يغسله ويذيب جوارحه فى البرق وينثره خرزا»، فإن شيئا كثيرا من ذلك لم يحدث. لم ينقلب شئ فى طريقة الكتابة فى الأعلى، ولم يسع دم بطريقة الجروح فى الجسم الشعرى السليم، والشاعر لم ينثر جوارحه خرزا، بل نسقها عقودا منظومة متناظرة مستوية.

أيا كان الأمر، فإن العيب الأكبر هو أن ناقدا لم يلتفت إلى هذا الديوان المهم حتى الآن، بينما هاجت الدنيا حينما كان الشاعر نفسه معتقلا. أما حين خرج الشاعر وأنتج هذه التجربة المريرة فى هذا الديوان الجميل، فلا حياة لمن ينادى. ألا ما أبأسها من حياة نقدية!

هـ - دنقل على خطوط النار

«لقد آن الأوان حقا لكى نقول للنقاد أن الشعراء الرواد أخذوا ما يكفى من الاهتمام والدراسة والبحث. وهذا لا يعنى إهمالهم أو إهمال دورهم فى الريادة، غير أننا ندعو إلى إعادة جدولة جهودنا وأن نلتفت إلى الأجيال الشعرية الأخرى، فهى لا تقل عطاء، وبعضها دفع القصيدة العربية إلى فضاءات بعيدة ورحبة فى الوقت نفسه، لم تتسن للرواد». هكذا بدأ الناقد والشاعر أحمد الدوسري كتابه: «أمل دنقل: شاعر على خطوط النار» الذى صدر مؤخرا عن دار الغد بالقاهرة.

وبغض النظر عما إذا كان الرواد قد أخذوا حقهم - فعلا - أو لم يأخذوه «فالشعراء الكبار يظلون منبعاً لا ينضب للنقد والتقويم وإعادة الكشف والتقديم»، فإن الذى لا شك فيه أن كثيراً من شعراء الأجيال التالية لجيل الرواد لم يأخذوا حقهم المستحق من النقد والكشف والتقديم، وبينهم من أضفى على مسيرة الشعر العربى بصمات بارزة، وعلى رأس هؤلاء الشعراء الشاعر أمل دنقل.

وهذا ما يوضحه الناقد، حين يقرر أنه اختار أمل دنقل لأنه ظلم مرتين: مرة لأنه لم يكن من جيل الرواد، ذلك الجيل المحفوظ والمستأثر بكل الشهرة والدراسة والنقد، ومرة ثانية لأن أجهزة الاعلام المصرية والعربية - آنذاك - منعت تداوله أو النشر له «عدا استثناءات قليلة»، فأثر النقد الصمت تجاهه «متخوفين».

بين ٢٣ يوليو ١٩٤٠ و ٢١ مايو ١٩٨٣ ثلاثة وأربعون عاماً قضاها محمد أمل فهيم أبو القاسم محارب دنقل بين قرية «القلعة» فى صعيد مصر وشوارع القاهرة

المنهكة. وبين ميلاده ويوم وفاته فى المعهد القومى للأورام مسافة من الألم الحاد ملأها الجسد الناحل بالضوء، أمدته بالبركان وأصابها بالشعر، شأنه شأن أولئك الذين عمروا طويلا فى الزمن وقصرت حياتهم بالسنوات، صخبوا حتى آخر نقطة ضوء فى أجسادهم، فكأنما عاشوا قرونا طويلة، وما عاشوا غير سنوات قليلة.

لرصد هذه المسافة المشتعلة بين الحياة والموت خصص الناقد فصله الأول « للسيرة »، سيرة أمل دنقل، بدءا بالمولد مروراً بالصبا فى كنف الوالد المعمم الأزهرى الذى حفلت مكتبته بالدواوين الشعرية وكتب الأدب. ثم رحيله إلى القاهرة بعد حصوله على الشهادة الثانوية مع والده الذى يذكر لنا الكاتب أن شاعرنا « لم يكن منسجما فى السنوات العشر الأولى من عمره مع نظام وترتيب والده فكلما زاد الطفل فى تمرده وشيظنته زاد الأب فى قسوته ».

تمرد الابن على أبيه، ولعل ذلك كان أول صور التمرد على سلطة الأب التى تعددت تجلياتها فيما بعد، فكان التمرد على سلطة الأب الشعرى فى كتابة شعر يتمرد على الناموس الشعرى المستتب: النعومة والانسياب والعاطفية والتوافق. لينتمى هو إلى تحطيم المستتب ويذهب إلى الخشونة والنتوء والتنافر والتضاد. وكان التمرد على سلطة الأب السياسى فى ذلك الوقت فى اتخاذ موقف معارض للسلطة، غير مندرج فى إهابها، وغير منضو فى مؤسساتها ومعتقداتها الأيديولوجية والفكرية.

فى هذه « السيرة » يشير الدوسرى إلى واقعة كان لها تأثير بالغ فى صبا أمل دنقل هى موت أخته الصغرى إذ « كانت حدثا أليما لم تستوعبه وتذكر كنهه مخيلة الطفل الأسمر الناحل ، غير أنه سيبقى منقوشا فى ذاكرته حتى رقدته الأخيرة فى المستشفى قبل وفاته ». وقد انسابت هذه الواقعة شعرا فيما بعد بديوانه « أوراق الغرفة ٨ » الذى كتبت معظم قصائده على فراش المرض.

« أتذكر

أختى الصغيرة ذات الربيعين

لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها المنطمس »

وتصل السيرة إلى صداقته الوطيدة برجلين من أبناء بلده سيكون لهما كذلك شأن في الحياة الأدبية المصرية والعربية: عبد الرحمن الأبنودي ويحيى الطاهر عبد الله. ويرحل إلى القاهرة ١٩٥٨ .

وتستمر السيرة المشاكسة الملتهبة، فلنتركها الآن لننظر في شعره من منظور الناقد أحمد الدوسرى.

يعرض الفصل الثانى «رؤية» أمل دنقل فى شعره لنجد هذه الرؤية تتوزع بين: الانسان والمجتمع والسلطة والتمرد. فيشير الناقد إلى الاغتراب الذى يعانى به إنسان أمل دنقل. وإلى تناقضات المجتمع الذى يصوره الشاعر وإلى البعد الوطنى فى شعره، فلقد أثقلت أمل الحالة الوطنية وما تتطلبه من فعل سياسى شمولى يحدث حركة المتغيرات التى من شأنها صياغة البرنامج المتجانس لسائر الشعب، والاندفاع به إلى الاتجاهات المثمرة، فكان حسه الوطنى يمثل مرتكز انسانيته المتقدمة.

وهذا هو ما أشار إليه الناقد جهاد فاضل بقوله: كان أمل دنقل شاعرا وطنيا ولكن وطنيته لم تكن على حساب فنيته. وإن كانت هذه الفكرة تحتاج إلى مراجعة. ومن جدل الانسان والمجتمع والوطن، كان الحب والحرية عنصرين أساسيين فى تكوين رؤية دنقل.

«وتضاءلت كحرف مات بأرض الخوف

(حاء.. باء)

(حاء.. راء.. ياء.. هاء)

«الحرف السيف»

هذا «الحرف السيف» هو ما سعى أمل دنقل دائما إلى امتلاكه وشحن شعره وموقفه به. ومن أجل هذا «الحرف السيف» خسر دنقل الكثير: خسر التواؤم مع مجتمعه، والتكيف مع القيم القديمة، كما خسر الالتئام مع السلطة: سواء كانت السلطة سياسية أو اجتماعية أو شعرية. وكان قبل ذلك كله قد خسر عائلته الثرية، وخسر فى أثناء ذلك جميعا قدرا من العلو الفنى الجمالى.

لكنه كسب هذا «الحرف السيف»: الرؤية القاطعة والموقف الناصع، ضمير الجماعة والتأثير فى قطاعات واسعة من الشباب والقراء.

على أن أخطر ما كسبه الشاعر هو أن يكون صوت الفقراء المحاربين، ضحايا كل
قهر، المنسيين من كل عدل:

«وها أنا فى ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذى ما ذقت لحم الضان

أنا الذى لا حول لى أو شان

أنا الذى أقصيت عن مجالس الفتيان

أدعى إلى الموت

ولم أدع إلى المجالسة!»

تنوعت صور المرأة فى شعر دنقل - كما يذكر الفصل الثالث - عبر المراحل الفنية
التي مر بها، غلبت على هذه الصورة الملامح الرومانسية فى البداية، سلبية وصفية، ثم
تصبح الصورة واقعية: بنت الهوى، الجسد، المبصرة، الأم، الوطن:

«رفعت أمه الطيبة

عينها

نهضت، نسقت مكتبه

دفعته كعوب البنادق فى المركبة»

كيف صاغ أمل دنقل هذه الرؤى والمواقف الحادة فى تشكيلات فنية؟

يجيب الفصل الرابع «الأداة» عن هذا السؤال. فيعرض للصورة الشعرية من خلال
تقسيمها إلى: الخيال «سريالى وواقعى»، الحياة اليومية، «الذاكرة، الطفولة، حركة
المجتمع، والتراث: القرآن، الانجيل، السير والحكايات والمأثورات الشعبية.

ومن أبرز نماذج الصورة الشعرية المركبة:

«عيناك: لحظتا شروق

أرشف قهوتى الصباحية من بنهما المحروق

وأقرأ الطالع

فى سكون المغرب الوادع

عيناك - يا حبيبتى - شجيرتا برقوق

تجلس فى ظلّهما الشمس،

وترفو ثوبها المفتوق»

ويعرض للإيقاع وأشكال نموه المختلفة: دورة تصاعدية وتراجعية، ونمو أفقى ورأسى. ومركب.

وكل ذلك يخلق «بنية إيقاعية درامية تتراءى حيناً.. أنها كل النص، وتترأى حيناً آخر أنها البديل الذى يطرحه الشاعر للعناصر غير المنتظمة فى العالم».

ويختتم الناقد بالتعرض للغة: حيث البساطة المدهشة، واستنطاق الحروف وتفجير طاقاتها الصوتية، والحوار اللغوى، والتنافر، والتضاد، والمفارقة، والسرد، وكسر التوقع، والجمل الاعتراضية.

«توقفنى المرأة فى استنادها المثير،

على عمود الضوء:

(كانت ملصقات «الفتح» و«الجبهة»

تملاً خلف ظهرها أعموداً)

تسألنى لفافة».

(١٩٩١)

٦ - المواطن مصرى

كل سنة وأنت طيب.

هذه هى الجملة التى ترددها الحياة الثقافية، المصرية والعربية، لمواطن مصرى اسمه محمود أمين العالم، بلغ (١٨ فبراير) الحالى عامه الخامس والسبعين من عمر عميق خصيب.

عندما ولد هذا المواطن عام ١٩٢٢ كانت الحياة المصرية ما تزال تعيش أجواءً ساخنة من ثورة ١٩١٩ التى قادتها الطبقة المتوسطة بزعامة سعد باشا زغلول. وبعد عامين من ولادته كانت بلاده تشهد انبعاث حديثين كبيرين:

الأول هو نشوء النشيديين المصريين الصميمين اللذين غناهما سيد درويش، واحد هو بمثابة نداء حنين لزعيم الثورة فى منفاه «يا بلح زغلول حيانى يا بلح»، وواحد بمثابة ترجمة وجدان المصريين وهم يستقبلون الزعيم ورفاقه حينما عادوا من المنفى، ليتصل مصطفى كامل بسعد فى: «بلادى بلادى بلادى، لك حبى وفؤادى».

والثانى: هو نشوء أول تنظيم يسارى مصرى (١٩٢٤)، بعد تأثر الحياة الثقافية والسياسية فى مصر بالتيارات الاشتراكية والفكرية فى بلاد الغرب.

وكان هذا المواطن فى الثلاثين من عمره حينما قامت ثورة الضباط الأحرار، فى ١٩٥٢، ليقف الرجل - الذى كان قد صار إحدى الشخصيات الأساسية فى التنظيمات

اليسارية - الموقف المعتدل من الثورة ورجالها، وهو الموقف المضاد للموقف المتطرف الذى رأى فيها مجرد انقلاب عسكرى تآمرى يتم بالتواطؤ مع القصر أو مع الإنجليز أو مع الولايات المتحدة الأمريكية!

غير أن هذا الموقف المعتدل لم يجنبه أن يكون إحدى ضحايا المذبحة الجامعية فى ١٩٥٥، حينما فصل من الجامعة - مع الكثيرين من الأساتذة فى شتى جامعات مصر - أثناء الآثار العاصفة لأزمة مارس ١٩٥٤ الشهيرة: حيث محنة الاختيار الصعب بين حكم الديمقراطية وحكم العسكرا بل لم ينجح منها - كذلك - أن يكون موضوعه للماجستير حينئذ «فلسفة المصادفة» بعيدا عن الأيديولوجيا الاشتراكية المباشرة.

ويبدو أن عام ١٩٥٥، فى حياة هذا المواطن المصرى، كان عاما أساسيا، ففيه - كذلك - صدر كتابه الهام «فى الثقافة المصرية» بالاشتراك مع الدكتور عبد العظيم أنيس. وهو الكتاب الذى ألقى حجرا ضخما فى مياه الحياة الثقافية، وحرك دوائرها حركة عنيفة. ربما امتدت للعقود التالية، حتى هذه اللحظة.

كل سنة وأنت طيب.

فى السابعة والثلاثين من عمره، شرف المواطن المصرى بالمعتقل، وطاف بالواحاحات والمحاريق وطره وأبى زعبل والمزرعة، وذلك ضمن الحبسة الكبرى التى «لم» فيها عبد الناصر آلافا من «الاشتراكيين» فى هجمة واحدة، ليلة رأس السنة فى آخر ساعات ١٩٥٩، فيصبح الحال هكذا: النظام السياسى يدعو للاشتراكية بينما «الاشتراكيون» فى المعتقلات والسجون! وتزدهر نظرية المفارقات أو «فلسفة المصادفة» ليدرك الرجل صحة أطروحته التى ساقها قبل خمس سنوات: أن للمصادفة حتميتها، وأن للعشواء قانونا.

وفى المعتقل كان المواطن المصرى (محمود) يخترع لنفسه آلية خاصة لمقاومة التعذيب والقهر. فكان يشخص إلى الجدار ويشكل بمخيلته على الحائط شاشة سينما

ذاتية داخلية، يرى عليها ما تنتجه ذاكرته وأحلامه من رؤى وحكايات وقصص، حتى يعلو على الألم والعذاب، ويحفظ روحه من الانهيار وجسده من السقوط.

بلغ الرجل، وهو فى المعتقل عامه الأربعين (١٩٦٢)، فى اللحظة التى كان فيها نظام الحكم «الوطنى» يعقد المؤتمر القومى للقوى الشعبية، ويقوم بعملية التأميمات الكبرى ويعلن الميثاق (ميثاق العمل الوطنى). ولنا أن نخمن حال هؤلاء الاشتراكيين وهم يسمعون أن "الميثاق" استعمار الكثير من مقولاتهم ليضمنها نصوصه، مثل «الاشتراكية العلمية» و«الصراع الطبقي» و«الطريق العربى للاشتراكية» و«تذويب الفوارق بين الطبقات»، بينما هم أصحاب هذه المقولات قابعون خلف أسوار الوادى السحيق!

مجدداً، مجدداً، تزدهر التناقضات وترفرف المراتات السوداء.

كل سنة وأنت طيب.

الإفراج ١٩٦٥ . ظن المواطن المصرى أن بالإمكان الوصول إلى صيغة مشتركة مع النظام الناصرى (الذى أعلن توجهه الاشتراكى وخطته الخمسية الأولى، وقطع أشواطاً فى بناء السد العالى). كان الاشتراكيون قد خرجوا من السجون، بعد حل تنظيماتهم السياسية، والموافقة على العمل من داخل النظام السياسى القائم!

صار المواطن رئيساً لمجلس إدارة «أخبار اليوم» فعمل على النهوض بها وبحال الصحافة المصرية بأسرها، ولكن سرعان ما خاب سعى العشاق، حينما أدرك المواطن أن عمله يفسده رجال السلطة «الاشتراكية»!

ليست المصادفة وحدها هى التى أعطتنا محمود أمين العالم. وإذا كانت المصادفة وحدها هى التى فعلت ذلك، فلا بد أن لها وراء ذلك فلسفة عميقة كامنة.

الخامسة والأربعون من عمر المواطن المصرى، حينما وقعت الواقعة: هزيمة ١٩٦٧، ليدخل بعدها بقليل فى غياهب مفارقة تراجيدية جديدة، عندما أقام عبد الناصر «التنظيم الطليعى» ليصبح تنظيمًا «سرياً» على الجماهير و«علنياً» على وزارة

الداخلية، ليستمر مسلسل ازدهار التناقضات وانفجار «فلسفة المصادفة» التي كان هو
شاهدها العظيم!

كل سنة وأنت طيب.

كان المراتن المصرى يتعجب وهو يتلقى قرار نقل ١٠٤ من خيرة المثقفين
والصحفيين والكتاب، فى أوائل ١٩٧٣: كيف يكون ذلك الإقصاء مقدمة لحرب
التحرير؟

هل ستعيد المفارقات نفسها، إذ يعد السادات عدة الحرب بمذبحة لجنة النظام مع
الكتاب والمثقفين؟

فى هذه اللحظة كان ديوانه «قراءة لجدران زنزانه» قد صدر، ليعد العدة بعده
للرحيل إلى فرنسا. وكانت حرب «التحرير» قد انتهت إلى ورقة أكتوبر ١٩٧٤،
الداعية إلى فتح السوق المصرى للنهب الرأسمالى، فيما عرف باسم «الانفتاح
الاقتصادى». وطوال السنوات التى قضاها الرجل فى باريس (مساها فى إصدار
مجلة «اليسار العربى») كان هو البعيد القريب.

وحينما غزت إسرائيل لبنان وحاصرت بيروت، فى صيف ١٩٨٢، كان المواطن
محمود يصل عامه الستين. وكانت مياه كثيرة قد جرت: اغتيال السادات بأيدى
صناعته التى رباها منذ ١٩٧٢، وبات عجز الأنظمة العربية واضعاً وضوح
الشمس. فبدأ الرجل يلمس احتياج وطنه إليه، فراح يللم نفسه للعودة، التى تمت فى
منتصف الثمانينيات.

كل سنة وأنت طيب.

أيها المثقف العضوى الذى لم يكتف - بعد عودته - بأن يكون من نخبة النخبة،
فاختار أن يساهم مساهمة ميدانية (بجوار مساهماته الفكرية النظرية) فى تأكيد الدور

الفعال للمثقف: فأصدر كتابه غير الدورى الجاد «قضايا فكرية» ليصبح واحداً من المراجع الجوهرية فى مسائل الفكر العربى الحديث والراهن. وشارك، بحمىة حسدناه عليها، فى انتخابات مجلس الشعب عام ١٩٨٦، مرشحاً عن إحدى دوائر الجيزة، ليستعيد تجربة الاختلاط بالناس فى الأحياء الشعبية والقرى والنجوع، داعياً لبرنامج سياسى، الذى يعلم أن فرص نجاحه - أمام الوزراء من مرشحي حكومة الحزب الوطنى - ضئيلة، لكنه اختار التجربة لينزل إلى الأسواق ويخوض معركة سياسية علنية فى الهواء الطلق (الذى لم يجعله زبانية الحكومة طلقاً تاماً).

ثم بمشاركاته الدائبة فى الندوات والملتقيات الفكرية والسياسية، كأنه ما يزال فى مرحلة «الدعوة» للرسالة الاجتماعية التى حملها: الاستنارة والعقلانية والديمقراطية والعدالة والتقدم.

ما راية المثقف العضوى (أقصد المواطن المصرى) فى كل هذه الميادين؟ كانت الـراية هى: «التسامح»، بما يحمله التسامح من احترام الرأى الآخر، وإدراك التعدد، وإنكار الأحادية والاستبداد.

ستصادفه كثيراً فى طرقات المدينة، باسماء، هاشاً باشاً، ماشياً على قدميه. وفى السبعين، أى فى ١٩٩٢، اعترف بأنه عاش ممزقاً بين الشعر والسياسة والفكر، وتذكر أمه حتى دمعت عيناه وهو يتحدث عن المرأة فى حياته، مشيراً إلى الدور الجوهري الذى نهضت به سميرة الكيلانى - زوجته - فى حياته الصعبة، معرجاً على «شهرت» - ابنته - التى علمها الاعتداد بالرأى ورباها على قيمة الاختلاف، فاعتدت برأىها إزاءه هو، واختلفت معه وعنه. وهو الـرحب الفخور: لأنه المواطن المصرى.

المواطن المصرى فى الخامسة والسبعين، صلب العود رغم هشاشة الزمن، مضى المعيا رغم تراكم الظلمة، كأنه يمشى عكس الخراب: ثلاثة أرباع قرن مصرى عبرت عليه وعبر عليها، تراءت صور ودالت دول وجرت مياه، وهو المنتج الحى، مستخلص الخبرة، ليصدر فى عامه الخامس والسبعين - كتابين هامين: هما: «الخصوصية

والكونية فى الفكر العربى المعاصر» و«الموقف من التراث»، ويجهز للطبع ماكتبه من دراسات فى محبوه: الشعر.

المواطن المصرى، فى الخامسة والسبعين، يخجل أن يحتفل به الآخرون. وليس أمام الآخرين سوى أن يحتفلوا به عنوة، كما نفعل! وهو لن يغضب لأنه الذى علمنا فضيلة «التسامح».

الرجل الذى ولد قبل أيام من تصريح ٢٤ فبراير ١٩٢٢ (الذى أعطى مصر استقلالاً اسمياً، وبلغ الخامسة والسبعين بعد أيام من توقيع «اتفاق الخليل».

نحن نحتفل به، ليس من أجله، بل من أجلنا. من أجل أن نسعد بأنه بيننا وعلى رأسنا، ومن أجل أن نفخر بأن اليسار المصرى قدم لمصر وللعرب قيمة وقامة.

كل سنة وأنت طيب.

أيها المواطن المصرى. أيها «المصادفة» المحبوبة: محمود أمين العالم.

(١٩٩٧)

الموضوع	الصفحة
تقديم	٣
١ - دنقليون وأدونيسيون	٥
٢ - نجيب سرور بين الشع والمسرح الشعري	١٩
٣ - مفهوم الشعر عند صلاح عبدالصبور	٣١
٤ - معين بسيسو: قتل الثورات بالخبر	٤٧
٥ - أحفاد شوقي: عالم يولد من عالم يموت	٥٩
٦ - جيلى عبدالرحمن: ابن لومومبا الحزين	٧٥
٧ - ابن سينا بجناحين	٨٣
٨ - الشهاوى ونازك وفضل	١١٣
٩ - محمود درويش: الفتى يتعذب داخل النص	١٢٩
١٠ - أبو حيان التوحيدى: عين هى ينبوع العيون	١٣٧
١١ - لطيفة الزيات: البنت الجالسة القرفصاء	١٦١
١٢ - محمود وأمين وعالم	١٧٥
١٣ - الحيدرى: إغفاءة الحارس المتعب	١٩٥
١٤ - ثمانون عبدالقادر القط	٢٠٣
١٥ - الجواهرى: جراح الضحايا فم	٢٢١
١٦ - سين فتحة سا: سَهير (القلماوى)	٢٣٩
١٧ - أبو حديد: المريض يعطف على مثله	٢٤٧
١٨ - هكذا تكلم غالى شكرى	٢٥٥
١٩ - رتوش على وجوه (عبدالحميد الديب / محمود حسن إسماعيل / محمد عفيفى مطر / محمد عفيفى مطر / أمل دنقل / محمود أمين العالم)	٢٦٣

هذه مجموعة من المقالات المتفرقة، التي كُتبت في أوقات متفرقة طوال أكثر من عقدين كاملين (الثمانينات والتسعينات). يجمعها خيط رئيسي واحد: هو تقديم نموذج صحي للعلاقة مع «الأب»، أو الأجيال الشعرية والنقدية السابقة. وهو نموذج ينطوي على التفاعل الجدلي السليم بين الأبناء والآباء، في حقل الإبداع والفن والأدب.

هذا التفاعل الذي يحتوى على احترام جهد السابقين، ووضعه في سياقه التاريخي الصحيح، سياق السبق والريادة، كما يحتوى على نقد هذا الجهد، وتبيان السعي إلى تجاوزه.

ولعل مقالات الكتاب، تعطى مثالا معاكسا لمفهوم «قتل الأب» بالمعنى المعرفي القويم، لا بالمعنى الإجرامي الغشيم، الذي شاع بين بعض الأجيال الجديدة.

إن هذا المعنى القويم «لقتل الأب» هو صورة من صور إحيائه لا إماتته: إحياء لا يعنى الذوبان فيه، ولا يعنى نفيه، في آن، لأن كلا الطرفين - الذوبان أو النفي - هو «قتل للذات».

٢٦